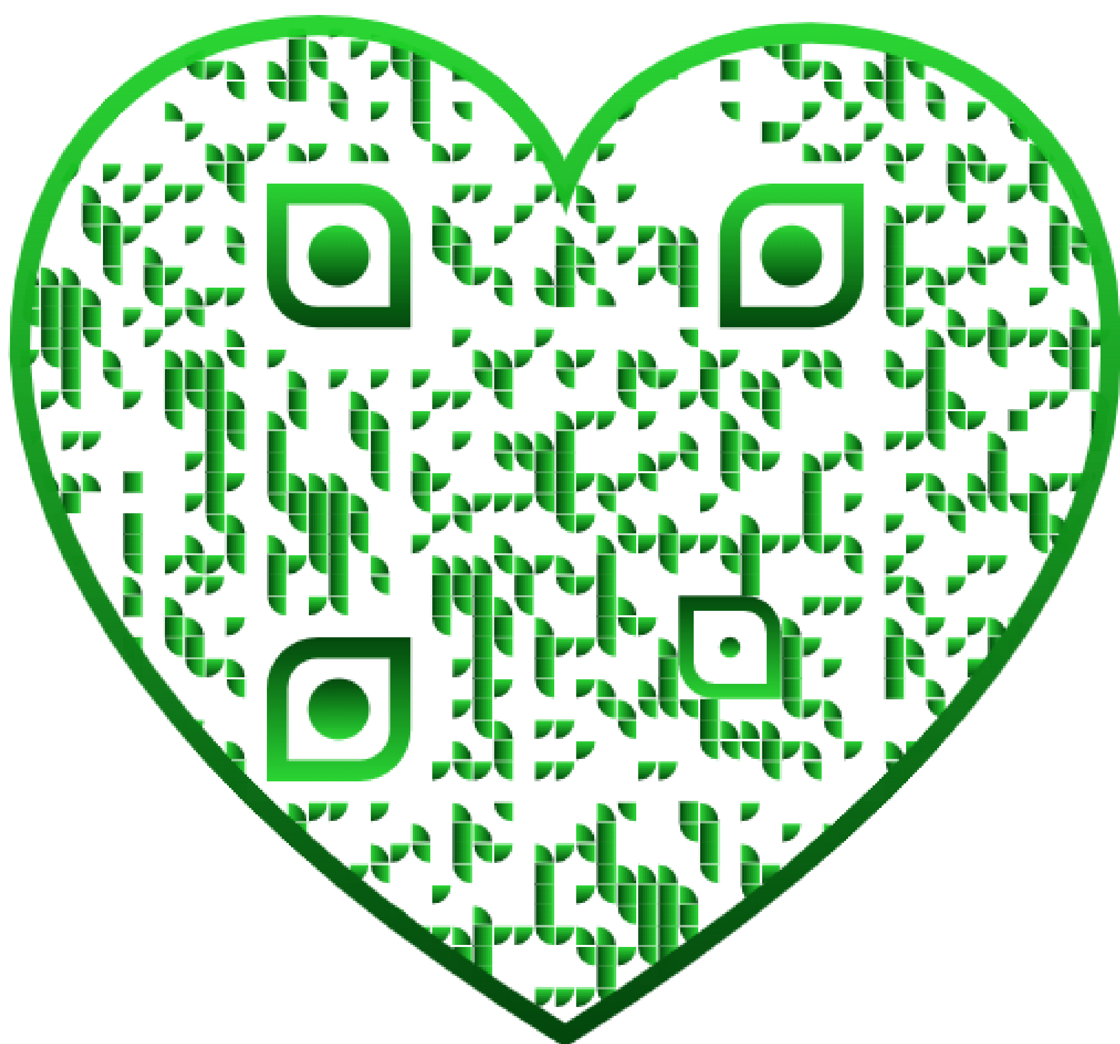
FRIEDRICH NIETZSCHE

Introdução à TRAGÉDIA DE SÓFOCLES



JORGE ZAHAR EDITOR



DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe ***Le Livros*** e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudíavel a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O ***Le Livros*** e seus parceiros, disponibilizam conteúdo de dominio publico e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: ***LeLivros.Info*** ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível.



Coleção ESTÉTICAS
direção: Roberto Machado

Kallias ou Sobre a Beleza
Friedrich Schiller

Ensaio sobre o Trágico
Peter Szondi

Nietzsche e a Polêmica sobre
“O Nascimento da Tragédia”
Roberto Machado (org.)

O Nascimento do Trágico
Roberto Machado

Introdução à Tragédia de Sófocles
Friedrich Nietzsche

Friedrich Nietzsche

Introdução à Tragédia de Sófocles

Apresentação à edição brasileira,
tradução do alemão e notas:

Ernani Chaves
Depto. de Filosofia
da Universidade Federal do Pará



SUMÁRIO

Apresentação à edição brasileira, *por Ernani Chaves*

Introdução à tragédia de Sófocles

Introdução

§1. A tragédia antiga e a moderna por meio da consideração de sua origem

§2. A música na tragédia (o ditirambo)

§3. O público da tragédia

§4. A estrutura do drama

§5. O coro

§6. O tema da tragédia antiga

§7. Imitações da tragédia antiga.
A tragédia antiga e a ópera

§8. A importância dos três poetas trágicos na Antigüidade

§9. Sófocles e Ésquilo

§10. Sófocles e Eurípides

Nas origens do *Nascimento da tragédia*

Dentre os chamados trabalhos filológicos de Nietzsche, onde se inclui a sua atividade como professor de filologia clássica na Universidade da Basiléia, entre 1869 e 1879, essas preleções intituladas "Contribuição à história da tragédia grega. Introdução à tragédia de Sófocles" e proferidas no semestre de verão de 1870 ocupam um lugar muito importante.[1] Isto porque constituem – ao lado das conferências "O drama musical grego" e "Sócrates e a tragédia" e do texto "A visão dionisíaca do mundo" – todos da mesma época, um dos exemplos mais importantes do modo como Nietzsche vai construindo seu pensamento sobre a tragédia. Todos esses trabalhos testemunham a sua confrontação crítica com a tradição filológica na qual foi formado, confrontação que as linhas finais de "Homero e a filologia clássica", sua aula inaugural como professor na Basiléia, já anunciavam. Ali escreveu Nietzsche: "Também um filólogo pode condensar a meta de seus esforços e o caminho que o leva a ela, na breve fórmula de uma profissão de fé; e assim o farei eu, invertendo uma frase de Sêneca: *Philosophia facta est quae filologia fuit*."[2] A culminância desse processo, que conjuga filosofia e filologia num outro patamar, é sem dúvida seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*.

Entretanto, é bom dizer de antemão que Nietzsche não rompe com a filologia *tout court*, mas com o tipo de filologia dominante na universidade alemã e no mundo erudito da época.[3] Vinculada ao empreendimento historicista – cuja crítica será o objeto da *Segunda consideração extemporânea* –, a filologia, no seu afã em contribuir para uma reconstrução "científica" do passado, acaba por apagar o que para Nietzsche já era fundamental: a ligação entre o passado e o presente, a certeza prévia e necessária de que investigar o passado só se justifica tendo em vista o presente do investigador. Além disso, a filologia acadêmica parecia-lhe desviar-se do ideal humanista cultivado na Escola de Pforta, onde ele fizera sua formação fundamental. Esse ideal implicava reconhecer nos estudos da tradição clássica uma espécie de farol que deveria iluminar as gerações futuras. Nas palavras da *Segunda consideração extemporânea*, o estudo dos clássicos precisa assegurar a permanente ligação entre conhecimento e vida. Ora, nesses dois pontos fundamentais – a ligação entre passado e presente, por um lado, e entre conhecimento e vida, por outro – a filologia acadêmica, em nome dos métodos e técnicas que se propunham a assegurar a "verdade" do conhecimento a ser alcançado, afastava-se do ideal de *Bildung* largamente fomentado em Pforta.

Esses dois aspectos, muito mais que as divergências acerca da cientificidade, justificariam a virulência do ataque de Willamowitz-Möllendorf ao *Nascimento da tragédia*: "Nietzsche defende uma filologia de artista, de escritor e de filósofo, que não apenas quer considerar os documentos escritos e as obras de arte como documentos históricos, mas que procura restituir a literatura, a arte e o pensamento antigos na sua presença viva, estimulante e atual."[4]

Duas expressões de Nietzsche, ambas retiradas de sua correspondência publicada, sintetizam sua visada crítica em relação à filologia: em carta a Paul Deussen, de 4 de abril de

1867, ele afirma o desejo de "vestir artisticamente" seu trabalho sobre Diógenes de Laércio;[5] a Erwin Rohde, por sua vez, em 4 de agosto de 1871, confirma a impressão do amigo acerca de sua conferência "Sócrates e a tragédia", que Rohde chamara de "obscuridade púrpura", expressão que Nietzsche mobilizará contra a pretensão de clareza e objetividade da filologia universitária.[6] Ambas as expressões ganharam, por sua vez, uma espécie de síntese *avant la lettre*, em uma carta a Rohde, escrita entre o final de janeiro e 15 de fevereiro de 1870: a pretendida junção entre ciência, arte e filosofia significava poder, pelo menos uma única vez, "parir centauros".[7]

Nessa perspectiva, é importante reiterar que Nietzsche não abandona completamente suas raízes filológicas, mas estabelece com elas um permanente diálogo e, ao mesmo tempo, uma confrontação. Devido a essas raízes, ele não poderia ignorar os inúmeros trabalhos publicados sobre o tema da tragédia antiga, embora, com freqüência, discorde deles. Não obstante, nessas preleções Nietzsche os cita, parafraseia, transcreve trechos inteiros de alguns, alude a outros. Mobiliza, igualmente, seu grande conhecimento da literatura greco-romana, dos clássicos estudos biográficos acerca das "vidas ilustres" ou da "vida dos filósofos", assim como das compilações de excertos, fragmentos e escólios, que constituíam, em grande parte, o "tesouro" que em pouco tempo a filologia já havia acumulado. Mas, apesar disso, já deveria causar bastante estranheza entre seus ouvintes que a recente tradição filológica caminhasse junto, e às vezes um passo atrás, seja da filosofia, seja dos dramaturgos que, como Goethe, Lessing e Schiller na Alemanha e Grillparzer na Áustria, refletiram sobre suas práticas. Sem esquecer que esses dramaturgos também se perguntaram, tal como os filósofos o farão a partir de Schelling, acerca da natureza do trágico. Esse é, especialmente, o caso de Schiller, personagem importante nessas preleções.

Não se trata, porém, apenas de colar, um ao lado do outro, dois registros argumentativos, o filológico e o filosófico, como se eles fossem equivalentes nas suas pretensões e objetivos. Mas de, reconhecendo suas especificidades, pouco a pouco construir uma espécie de terceiro registro, de terceira possibilidade, qual seja, a de uma reflexão filosófica que tomasse a seu serviço a filologia, naquilo que esta, segundo Nietzsche, teria de melhor: a implosão de todo e qualquer significado transcendente, que pudesse enfim servir como um referente último, como verdade absoluta. Isto significa uma atenção paciente e cuidadosa às palavras, sua inserção no fluxo da história, que acaba por exigir um outro tipo de leitor, igualmente paciente e cuidadoso. Nietzsche marcava assim sua distância crítica em relação às duas grandes figuras de leitor que emergem no século XIX: o leitor de romances e sua empatia com o texto e o leitor do jornal diário, que se contenta em estar "bem informado". Lembremos, a propósito, a célebre passagem de *Ecce homo*, tantos anos depois, onde exige ser lido "como os bons filólogos de outrora liam o seu Horácio."[8]

De uma maneira muito geral, este é o pano de fundo do trabalho de Nietzsche como professor de filologia na Basiléia, uma universidade ainda pequena, se comparada aos grandes centros universitários onde ele estudara na Alemanha, seja em Bonn, seja em Leipzig[9] (em 1870, ano dessas preleções, a Universidade da Basiléia tinha um total de 116 alunos, distribuídos nas suas quatro faculdades). Mas era uma universidade que apostava no talento e capacidade dos jovens, e por isso não é de espantar o fato de que Nietzsche, tão jovem ainda, com apenas 24 anos, tivesse sido admitido como professor. Nesse diapasão, as *Vorlesungen*, ao lado do trabalho de pesquisa, constituíam um dos pontos altos do exercício do magistério

superior no sistema educacional "germânico", modelo que a Suíça de língua alemã seguia. Como o próprio nome indica, *vorlesen* significa ler em voz alta. No caso, em pé, na tribuna e vestido a caráter, ler um texto previamente escrito, diante dos alunos, que devem permanecer em silêncio e nada perguntar, nem durante e nem depois da preleção. Pode-se imaginar um certo desconforto de Nietzsche em seguir à risca as regras da tradição universitária.

O tema "tragédia" passou a ocupá-lo de maneira mais intensa a partir do outono de 1866. Em carta a Hermann Mushacke, escrita em novembro de 1866, ele se refere ao projeto de uma palestra na Sociedade Filológica de Leipzig, que nunca chegou a se realizar e cujo tema seria a "teoria da interpolação nos poetas trágicos gregos", isto é, uma teoria acerca da inserção deliberada, numa cópia, de elementos estranhos ao original;[10] ao mesmo destinatário, um pouco depois, em 11 de janeiro de 1867, falava de uma "sistemática das interpolações".[11] Ao mesmo tempo, diversos tipos de referência ao tema – conjecturas, pesquisas acerca de determinadas palavras, interpolações em Ésquilo, Sófocles e Eurípides, anotações específicas sobre peças de Ésquilo – aparecem nos inúmeros esboços que se seguem a 1866. É lícito supor que todo esse interesse decorre, em grande parte, das preleções de seu orientador Friedrich Ritschl no semestre de inverno de 1865/1866, em Leipzig, acerca da "História da tragédia grega e uma introdução aos 'Sete contra Tebas', de Ésquilo", que ele acompanhara como aluno.[12] A partir desse momento, Nietzsche projeta escrever artigos com títulos como "Sobre a culpa na estética da Antigüidade. Tendência da tragédia", "Pessimismo na Antigüidade" e "Tragédia e destino", ou ainda anota: "As palavras-chave: 'desenvolvimento da tragédia' e 'catarse'". Não se pode deixar de assinalar ainda que determinadas questões e temas que esses projetos anunciam são também conseqüências de sua leitura de *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer, no outono de 1865, assim como de seu encontro com Wagner três anos depois, no outono de 1868.

A aproximação de Nietzsche com Wagner se intensifica, facilitada em parte pela pequena distância entre Basiléia e Tribschen, e a questão da tragédia passa a ocupar cada vez mais o centro dos interesses comuns aos dois amigos. Nietzsche se aproveita de suas atividades na Universidade para dedicar-se cada vez mais ao estudo da tragédia. Isso era possível também pelo fato de que o seu contrato de professor previa que uma parte da sua carga horária deveria ser utilizada no Pädagogium. O Pädagogium era o nível intermediário entre os seis anos do ginásio e a universidade, uma espécie de nível secundário ou médio, diríamos hoje, e consistia, no seu todo, em três anos de curso, divididos semestralmente. Nietzsche dava aula nos últimos semestres do Pädagogium, numa média de seis horas semanais, e passou também a utilizar essa atividade como uma espécie de preparação para os cursos que deveria ministrar na Universidade. Assim, por exemplo, as preleções sobre Sófocles foram antecipadas, no Pädagogium, pelo curso intitulado "Desenvolvimento do drama grego", ministrado no semestre de verão de 1869. E no verão seguinte, enquanto na Universidade aconteciam as preleções sobre Sófocles, no Pädagogium Nietzsche lia, com seus alunos, "As bacantes", de Eurípides. Além disso, tanto no Pädagogium quanto na Universidade, ele tratava da poesia lírica grega e da história da métrica grega. Em outras palavras, os centauros estavam sendo gerados.

Não é por acaso, portanto, que durante o período das preleções sobre Sófocles aparecem na correspondência de Nietzsche inúmeras referências aos outros textos que hoje são considerados como "preparatórios" ao *Nascimento da tragédia*, ou ainda referências

explícitas a um livro sobre a tragédia, que estava sendo projetado. Assim por exemplo, na carta a Rohde, de 30 de abril de 1870, Nietzsche anuncia o título de seu futuro livro: "Sócrates e o instinto".[13] Um mês antes escrevera ao mesmo Rohde: "Tenho agora as melhores expectativas em relação a minha filologia: devo apenas deixar para trás muitas estações do ano. Passo a passo e estranhamente tímido, aproximo-me de uma visão de conjunto da Antigüidade grega."[14] A Carl von Gersdorff, em carta de 7 de novembro de 1870, comunica que "no último verão" havia escrito um artigo sobre "a visão dionisíaca do mundo".[15] No começo de 1870, proferiu duas conferências no auditório do Museu da Basiléia – "O drama musical grego", em 18 de janeiro e "Sócrates e a tragédia", em 1º de fevereiro – com as quais essas preleções dialogam com freqüência.

Mas o momento das preleções é também marcado pela tensão entre os deveres e as obrigações para com Ritschl e pela profunda admiração por Wagner. A este, por exemplo, ele escreve em 21 de maio de 1870: "Imerso na cinza névoa da filologia, posso parecer também, temporariamente, um pouco afastado do senhor; mas isso não acontecerá jamais, meus pensamentos estão sempre a sua volta."[16] Logo em seguida escreve a Ritschl, no começo de junho de 1870, para desculpar-se pelo atraso, por excesso de trabalho, no envio dos prometidos artigos a serem publicados nos *Estudos da Sociedade Filológica de Leipzig*: "Quem poderia prever, na época em que eu prometera, o quanto esse semestre de verão se tornaria pesado para mim!"[17] Nietzsche refere-se ao fato de que havia substituído, às pressas, um professor no Pädagogium e que, por isso, estava trabalhando 20 horas por semana. Próximo de Wagner, mesmo quando imerso na "cinza névoa da filologia"; cada vez mais distante de Ritschl, num momento em que o trabalho lhe pesa!

*

No seu conjunto, as preleções sobre Sófocles têm como fio condutor um tema muito recorrente na época, qual seja, o da comparação entre a tragédia antiga e a moderna, nos rastros da famosa *Querelle des anciens et modernes*. Poderíamos acrescentar, inclusive, que esse é o traço que caracteriza, nesse momento, a reflexão de Nietzsche sobre a tragédia grega: apresentar a especificidade dela diante da tragédia moderna. Tratava-se, em última instância, de apreciar o papel representado pela autoridade de Aristóteles. A *Poética*, como sabemos, transformou-se, desde a Renascença, numa espécie de manual de regras e normas do bom dramaturgo. Na Alemanha, Johann Christoph Gottsched, no *Ensaio de uma poética crítica*, assinalou com clareza a questão: "Entre os gregos foi Aristóteles, sem dúvida, o melhor crítico no que diz respeito à oratória e à poesia … . Ele compreendeu, no mais fundamental, a natureza interna da retórica e da poética e todas as regras que prescreveu se baseiam na natureza imutável do homem e numa razão sadia."[18]

A partir de Gottsched funda-se uma interpretação que será decisiva naqueles tempos: a *Poética* não se restringe ao que ela contém de reflexão teórica, mas constitui um conjunto de regras que devem orientar a prática do dramaturgo. A autoridade de Aristóteles, cuidadosamente construída desde a redescoberta da *Poética* na Renascença italiana e de suas primeiras traduções para o latim e para o italiano, servirá a Gottsched para criticar seja os que pretendem se livrar de todas as regras, seja os que querem deixar fluir, arbitrariamente, a imaginação.[19] Em ambos os casos, diz ele, não há nenhuma "racionalidade". As gerações

posteriores até se posicionaram criticamente diante das "regras", mas a autoridade de Aristóteles permaneceu inalterada.[20] A esse respeito, Christian Heinrich Schmid se pronunciou de maneira significativa, em 1767, na sua *Teoria poética* – ou seja, mais de 30 anos depois da publicação da obra de Gottsched, o que pode valer, por conseguinte, como uma síntese da situação da época: "Ao longo do tempo Aristóteles foi a única fonte fidedigna das regras teatrais. Os primeiros aperfeiçoamentos da moderna arte dramática aconteceram, justamente, segundo seus princípios. Os gênios que surgiram depois estavam agrilhoados a essa regra de honestidade, enquanto os críticos de arte, desde então, apenas pensavam em mostrar, a partir desse modelo, como as regras aristotélicas haviam sido utilizadas."[21]

Mas foi Lessing, sem dúvida, quem se pronunciou de maneira mais peremptória a esse respeito, não por acaso nas partes finais, conclusivas, de sua *Dramaturgia de Hamburgo* (1769). Segundo ele, qualquer que seja a avaliação de sua época acerca da tragédia, "ela não pode se distanciar nem um passo da norma aristotélica sem que se distancie na mesma medida de sua perfeição."[22] Mesmo Schiller, após a trabalhosa conclusão de seu drama histórico *Wallenstein*, reconheceu a importância da *Poética*. Em uma carta a Goethe, de 5 de maio de 1797, ele escreve: "Quase em nenhum lugar ele [Aristóteles] parte de conceitos, mas sempre do fato da arte, do poeta e da representação; e se seus julgamentos, segundo os princípios fundamentais, são verdadeiras leis da arte, então devemos agradecer a este acaso feliz, de que naquela época havia obras de arte que realizaram uma idéia através do fato ou tornaram representável seu gênero em um caso particular."[23]

A confrontação com Aristóteles e seus epígonos aparece desde as primeiras linhas da Introdução às preleções sobre Sófocles. Ela se mostra, em especial, na crítica de Nietzsche à relação entre culpa e destino presente nos "dramas do destino", versão propriamente alemã da tragédia antiga. Nesses dramas, as noções de falta e punição assumem um papel oposto, segundo Nietzsche, ao representado na tragédia antiga. Nesta tratava-se de um ponto de vista estético; naquela, simplesmente um ponto de vista moral e jurídico, sustentado na idéia de uma "justiça poética". Aparentada a um tribunal, a tragédia moderna faria do herói trágico, na linhagem da crítica de Sêneca, um cristão arrependido de seus pecados.

Entretanto, se Nietzsche pode distinguir com clareza entre a obra de Aristóteles e as suas sucessivas interpretações, que "moralizam" a tragédia e tornam a *Poética* menos uma reflexão e mais um manual prescritivo, ele segue, na sua interpretação, um caminho discordante de Aristóteles. Esse caminho desembocará no *Nascimento da tragédia*, onde podemos perceber uma teoria da tragédia antiaristotélica;[24] o livro representaria, no seu conjunto, "um projeto contrário à *Poética*."[25] No limite, *O nascimento da tragédia* "apresenta uma correção e um projeto contrário à definição de tragédia feita por Aristóteles"[26]. Nas preleções há pelo menos dois aspectos da teoria da tragédia de Aristóteles, que são questionados por Nietzsche desde a Introdução às preleções: um, mais explícito, é a crítica ao conceito de catarse como purificação (*Reinigung*), consolidado por Lessing; o outro, mais implícito, que substitui o conceito de "ação" (*Handlung*), como característico da tragédia, pelo de *pathos*.

A contraposição entre tragédia antiga e moderna continua no §1, bastante próxima da teoria wagneriana do drama, à qual o §7 remeterá explicitamente. Trata-se de criticar um conceito de trágico, forjado nas "tragédias do destino" e continuado em Schopenhauer, que reúne destino e caráter, culpa e punição. Uma nova teoria da tragédia está, portanto, acompanhada da necessidade de um outro conceito de trágico, onde as relações entre

sofrimento e prazer são modificadas. Porém, o mais importante a ressaltar nesse primeiro parágrafo é o fato de que nele, pela primeira vez, o par apolíneo-dionisíaco é enunciado. Segundo Hubert Cancik e Hildegard Cancik-Lindemaier, esse parágrafo, nas suas poucas páginas, concentraria o essencial da teoria nietzschiana da tragédia exposta um pouco depois no *Nascimento da tragédia*: "o grande significado da música, o culto a Dioniso, assim como o cruzamento com os conceitos de Schopenhauer: *principium individuationis*, interrompido pelo êxtase dionisíaco. Nietzsche desenvolve a imagem do dionisíaco a partir das *Bacantes*, de Eurípides; ele entende a peça como uma retratação de Eurípides."[27]

Nos §§2 e 3 o ditirambo é apontado como o tipo de poesia lírica dionisíaca e, por isso, como a raiz da tragédia. Aqui podemos reconhecer duas fontes importantes para Nietzsche na elaboração de sua teoria da tragédia: a primeira é o livro de Karl Otfried Müller, *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*, publicado em Breslau em 1857; a segunda, o livro de Paul Yorck von Wartenburg, *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles*, publicado em Berlim em 1866. De Müller Nietzsche retira, entre outras, a definição do culto dionisíaco, ponto de partida do ditirambo, como sendo essencialmente ligado à questão dos afetos e do êxtase, do sair de si. Relacionando culto dionisíaco e tragédia, Müller forneceu a Nietzsche uma espécie de justificativa histórico-filológica, para que ele pudesse pensar a existência de uma forma arcaica da tragédia ligada a uma manifestação artística onde predominava o coro.[28] Da obra de Wartenburg, não só uma caracterização do êxtase dionisíaco-trágico, mas também os elementos de uma história do desenvolvimento da tragédia grega, assim como uma teoria antimoralizante da catarse. Tal como Müller, também Wartenburg associa os coros báquicos ao surgimento da tragédia, ou seja, ressalta o forte componente afetivo dessas festas e, com isso, enfatiza a idéia da catarse como um êxtase libertador, que transforma as sensações de dor e horror em prazer.[29] Nesses aspectos, Yorck von Wartenburg revela-se igualmente um discípulo e seguidor do filólogo Jacob Bernays.[30]

Em 1857 Bernays, que como Nietzsche pertenceu ao círculo de Friedrich Ritschl, modificou os estudos acerca da tragédia grega ao fazer uma interpretação rigorosa e vigorosa do conceito de catarse, o mais polêmico da *Poética*.[31] No seu artigo, Bernays retoma a contraposição entre Lessing e Goethe a propósito da catarse, criticando o primeiro, assim como Goethe já o fizera, pela interpretação moralizante.[32]

Mas Bernays, embora aceite e dê continuidade à crítica de Goethe a Lessing, desacredita das traduções que deram ao termo *catarsis*: nem "purificação" (*Reinigung*), como dizia Lessing, nem "compensação" (*Ausgleichung*), como o queria Goethe, seriam traduções adequadas. Em seu lugar, Bernays propõe "descarga libertadora" (*erleichternde Entladung*), crendo com isso ser mais fiel à letra e ao espírito do texto aristotélico, ao reatar seu sentido com as origens médicas do termo. Desse modo, o efeito catártico seria um efeito terapêutico, um remédio, um *Heilmittel*, tal como o próprio Aristóteles já o havia sugerido na famosa passagem do Livro VIII da *Política*, ao tratar dos efeitos catárticos da música e seu papel na educação. Bernays ainda continua, considerando os afetos trágicos como a expressão de uma comoção imediata, provocada pelo espetáculo teatral, mas não estabelece mais nenhuma relação de causalidade entre eles e a "eticidade" (como pretendia Hegel, por exemplo) e muito menos com um melhoramento moral do indivíduo (como era assinalado desde os comentários da Renascença).

Max Kommerell, no seu *Lessing und Aristoteles* (1940), uma obra clássica sobre o tema, sintetizou bem a separação entre a tradição moralizante e sua crítica:

> De um lado, compaixão e medo juntos, considerados como perturbações; o efeito da tragédia no espectador como purificação completa dos afetos perturbadores da alma; o processo da catarse como análogo a um processo terapêutico, apresentado fora de qualquer categoria valorativa; de outro lado, a compaixão como afeto altruísta, inseparável do medo como afeto egoísta; o efeito da tragédia no espectador como exercício da alma na compaixão; o processo da catarse como análogo a um processo educativo, como superação dos afetos em direção à eticidade.[33]

Essas considerações sobre a catarse, conhecidas de Nietzsche tanto através de Bernays quanto do livro de Yorck von Wartenburg serão fundamentais na sua própria crítica da catarse, não apenas nesse momento, mas ao longo de sua obra.[34]

Ainda no §3 a distinção entre tragédia antiga e moderna é feita a partir do nexo entre gênero literário e público. Tal questão já havia aparecido nas preleções imediatamente anteriores, no semestre de verão de 1869, acerca da lírica grega e será retomada, um pouco depois, no semestre de inverno de 1875/1876, acerca da história da literatura grega. O público da tragédia antiga era um público iletrado, enquanto o público moderno está impregnado de "literatice". Com base nessa diferença Nietzsche vai dizer que a tragédia grega constituía um "acontecimento" (*Ereignis*), a partir de uma experiência direta e imediata, enquanto a tragédia moderna seria "literatura" ou ainda apenas um "drama para ser lido".

A partir disso, no §4 Nietzsche deduz um aspecto decisivo de sua teoria da tragédia, qual seja, o da importância do *pathos* e não da "ação", como queria Aristóteles. Seguindo *Oper und Drama*, de Wagner, caracteriza a tragédia moderna como "romance dramatizado" e a tragédia grega como "canção dramatizada". Eurípides e seu público, por sua vez, vão modificar essa intenção dramática. Essa referência a Wagner é determinante, na medida em que Nietzsche está profundamente embebido por suas idéias e porque duas hipóteses de Wagner lhe interessarão sobremaneira: em primeiro lugar, a existência de um período arcaico da tragédia, no qual ela brilhou com todo o seu esplendor, e segundo, o momento em que, a partir de Eurípides, ela começou a declinar. Além disso, o fato de Wagner considerar seu projeto da "obra de arte total" como descendente genuíno da tragédia grega municia Nietzsche contra as mesmas pretensões por parte das "tragédias do destino".

No §5 o fio condutor é a função do coro na tragédia. Aqui Nietzsche reproduz, quase literalmente, inúmeras passagens do Prólogo à *Noiva de Messina*, onde Schiller reitera a necessidade da presença do coro – o que é fundamental para Nietzsche, que retomará essa valorização no §7 do *Nascimento da tragédia*. Tanto nas preleções quanto no livro sobre a tragédia, o coro, uma "muralha viva" segundo Schiller, é a contrapartida "à nossa veneração pelo natural e pelo real". Lembremos ainda que a progressiva perda de importância do coro, cujo ápice se dá com Eurípides, é um dos indícios, para Nietzsche, da "morte da tragédia". Antes disso, no §6, que trata dos "temas" da tragédia antiga, aparece uma outra fonte importante: a obra, em três volumes, de Friedrich G. Welcker, *Die grieschischen Tragödien mit Rückblick auf den epischen Cyclus geordenet*, publicada em Bonn, entre 1839 e 1841. A tese de Welcker, retomada por Nietzsche, é a de que os temas trágicos surgem do repertório

do ciclo épico e disso não escapam nem os conhecidos temas históricos que aparecem em Frínico e Ésquilo. Entretanto, enquanto a epopéia trabalha sempre a partir de uma enorme massa de temas, a tragédia como que aprofunda um tema em especial, retirado da epopéia. Ao mesmo tempo Nietzsche compara os temas da tragédia com os do drama moderno. Nesse caso, seja nos "dramas de mistério" medievais, nas novelas de cavalaria ou ainda nas crônicas históricas, trata-se simplesmente de transpor os temas da epopéia para a forma do diálogo.

No §7 Nietzsche prossegue com algumas questões já tratadas na Introdução, acrescentando uma espécie de excurso sobre a história da recepção da tragédia grega entre os "modernos", algo que certamente não fazia parte do repertório filológico tradicional. Na base dessa história, Nietzsche coloca a Camerata Florentina e sua tentativa de orientar a ópera moderna, tomando como modelo a tragédia grega, e no ponto culminante, a teoria wagneriana do drama musical. Refere-se ainda à polêmica entre Glück e Rousseau: enquanto este último não considerava a língua francesa adequada para a ópera, aquele, ao contrário, compôs em francês o *Orfeu*, uma de suas óperas mais famosas. Ou seja, ao contrário de Rousseau e dos Enciclopedistas, Glück não partilhava da idéia de que o italiano era a língua da ópera por excelência.

No parágrafo seguinte Nietzsche compara os três poetas trágicos – Ésquilo, Sófocles e Eurípides – do ponto de vista de sua importância. O prestígio de cada um deles podia ser medido pelo número de reapresentações de suas peças, em especial após a sua morte. Nietzsche refere-se também ao fato de que as peças sofriam diversas modificações e acréscimos por parte daqueles que as transcreviam, assim como por parte dos próprios atores, constituindo as famosas "interpolações". A questão era saber qual texto poderia ser considerado legítimo. Em Atenas dever-se-ia respeitar o texto que se encontrava em poder do Estado. A resposta dos organizadores da biblioteca de Alexandria era de que a legitimidade deveria ser atribuída ao texto mais antigo. Nietzsche inicia aqui uma discussão bastante atual, a propósito do processo histórico de transmissão e recepção de um texto.

Nos §§ 9 e 10 ele continua essa comparação. O desenvolvimento da tragédia, de Ésquilo a Eurípides, passando por Sófocles, é descrito como um "progressivo caminhar em direção da consciência". O ponto de partida é a frase sobre Ésquilo atribuída a Sófocles – "ele faz o melhor sem o saber" –, que será retomada no §12 do *Nascimento da tragédia*.

Essa história da tragédia (uma espécie de "genealogia", em grande parte retomada da obra de Yorck von Wartenburg) é descrita em três passos: primeiro, por meio da passagem da tetralogia à tragédia única para mostrar, ao final, que Eurípides retoma a forma da tetralogia, modificando-a; segundo, a limitação do significado do coro a partir da introdução, por Sófocles, do "segundo ator"; e terceiro a modificação da visão de mundo, que redundará na "estética socrática" de Eurípides. Entretanto, ao final dessa história, o resultado alcançado será diferente daquele do *Nascimento da tragédia*, pois aqui Nietzsche afirma uma proximidade entre Ésquilo e Eurípides, do ponto de vista tanto formal quanto do conteúdo. Sófocles ocupa um papel diferenciado. Enquanto Ésquilo com sua "teologia da justiça", apresenta uma visão de mundo ingênuo-otimista que, posteriormente, será radicalizada no "socratismo" de Eurípides, Sófocles, ao contrário, é o único dentre eles que possui uma visão essencialmente trágica.

Tal diferença de avaliação entre as preleções e *O nascimento da tragédia* é interessante, pois mostra o processo do pensamento de Nietzsche. O significado e a

importância de Sófocles estão diretamente relacionados à leitura das *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, de Schlegel, documentada nos fragmentos póstumos disponíveis na edição Colli-Montinari.[35] Assim, já no outono de 1869 podemos ler excertos das *Vorlesungen* de Schlegel, anotados por Nietzsche. Esse período é aquele em que a confrontação de Nietzsche com Sófocles ocupa grande parte de suas preocupações. Nesse sentido, podemos ler que "Sófocles [é] o primeiro ancião da tragédia"[36]. Logo em seguida, no inverno, lê-se: "Sófocles e Eurípides. O socratismo"[37].

A idéia inicial de Nietzsche é então alinhar Sófocles e Eurípides como representantes da decadência da tragédia, uma idéia que se mantém em "Sócrates e a tragédia", redigido no mesmo período dessas primeiras anotações. Entretanto, os fragmentos mostram que Nietzsche segue, com interesse e acuidade, a exposição de Schlegel acerca da arte e da poesia antigas como um movimento cuja perfeição é comparável ao cume de uma montanha *íngreme*", mas que, por outro lado, pode, ao mesmo tempo, "rolar irresistivelmente para baixo de novo".[38] Nesse processo de ascensão e declínio, Sófocles ocupa um lugar especial, e o elogio de Schlegel a ele não escapa a Nietzsche, que faz a seguinte anotação: "Schlegel chama a poesia de Sófocles de bosque sagrado das obscuras deusas do destino, onde desabrocham louros, oliveiras e videiras e os cantos dos rouxinóis ecoam sem cessar."[39] Podemos dizer portanto que a leitura de Schlegel vai contribuir, sobremaneira, para modificar a visão que Nietzsche tinha dos três grandes trágicos.

Essa nova posição aparece em um longo fragmento onde Nietzsche resume os argumentos de Schlegel e, em concordância com eles, esboça claramente sua visão definitiva do desenvolvimento histórico da tragédia grega. Agora, Sófocles torna-se próximo de Ésquilo e Eurípides, sozinho, passa a ser considerado o primeiro trágico da moderna época racionalista: Sócrates representa o "*racionalismo ingênuo* no campo *ético*" e Eurípides é "o poeta desse racionalismo ingênuo", o "inimigo de todo instintivo", aquele que "procura o deliberado e o consciente", em cujas peças "as pessoas são o que falam e nada mais"; "as figuras de Sófocles e Ésquilo", ao contrário, "são muito mais profundas e grandiosas do que todas as suas palavras".[40] Podemos dizer então, com Lucas Crescenzi, que a leitura de Schlegel "marca um momento decisivo no processo de surgimento dos escritos filológico-filosóficos da época da Basiléia, em especial no que diz respeito à dinâmica da decadência da tragédia neles apresentada"[41].

Assim sendo, podemos compreender melhor a escolha de Sófocles, por Nietzsche, como tema de suas *Vorlesungen* naquele semestre de verão de 1870. Essa opção indica muito mais do que um interesse pela tragédia grega ou por Sófocles em especial, na seqüência de uma longa tradição.[42] Ela documenta um momento importante na formação do pensamento de Nietzsche. Discutir o papel de Sófocles, cujo *Édipo rei* desde Aristóteles era a "tragédia perfeita", tornou-se uma questão da qual ele não podia se desviar. Esse caminho culmina no *Nascimento da tragédia*, onde o "verdadeiro trágico" será indiscutivelmente Ésquilo e a tragédia fundamental não é mais *Édipo rei*, e sim *Prometeu*. As *Vorlesungen* de Schlegel ocupam, por sua vez, um papel essencial e definitivo na modificação do pensamento de Nietzsche acerca da relação entre os três trágicos. Mas nessas *Vorlesungen* de Nietzsche sobre Sófocles o passo definitivo ainda não foi dado, pois Ésquilo continua próximo de Eurípides, cabendo a Sófocles o emblema de poeta trágico por excelência. Com isso, Nietzsche mantém a mesma avaliação da tradição.

O §10 também é dedicado a uma comparação entre Sófocles e Eurípides, na qual Nietzsche retoma a tese já exposta na conferência "Sócrates e a tragédia" e que aparecerá também no *Nascimento da tragédia*, já enunciada tanto por Wagner quanto por Schlegel: a de que a tragédia de Eurípides constitui uma ruptura no desenvolvimento do gênero. Essa ruptura é vista em dois pontos fundamentais: na introdução do "Prólogo" e do "deus *ex machina*". Nietzsche aqui ainda insiste na idéia de que existe uma continuidade entre Ésquilo e Eurípides, que ele refutará no *Nascimento da tragédia*, e termina sua exposição comparando a tragédia de Eurípides e a Nova Comédia.

As preleções sobre Sófocles oferecem poucas provas documentais. De qualquer modo, ao contrário das intenções expressas no *Nascimento da tragédia*, há aqui ainda algum esforço de contextualização histórica da tragédia. Mas, por outro lado, num gesto que *O nascimento da tragédia* acompanhará, Nietzsche já mostra que não quer oferecer nenhuma interpretação abrangente da cultura grega e por isso o caráter "sociopolítico" da tragédia nunca foi objeto de atenção especial de sua parte. Muito provavelmente se deve a isso o fato de que essas preleções tenham pouco significado do ponto de vista da história da filologia clássica. Entretanto, elas são fundamentais para o esclarecimento da personalidade, dos interesses e do método de trabalho de Nietzsche, testemunhando enfim, com eloqüência e sobriedade ao mesmo tempo, uma "transformação filosófica da filologia"[43].

*

A base da presente tradução é o texto publicado na edição crítica alemã das obras de Nietzsche, conhecida como edição Colli-Montinari, publicada no volume 3 da seção 2 da *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, em 1993.

A única publicação anterior desse texto está na seção 3 do volume 17 da *Groboktavausgabe* (Leipzig, Editora Alfred Kröner), o grande empreendimento editorial do Arquivo Nietzsche, fundado por Elisabeth Förster-Nietzsche, primeiro em Naumburg e depois transferido para Weimar. Essa edição em "Grande Octavo" foi publicada entre 1894 e 1912; em 1910 apareceu o volume intitulado "Filológica", organizado por Ernst Holzer, onde constam as *Vorlesungen*. No entanto, tal edição suprimiu o §8 (ausente também da tradução francesa das preleções, a única conhecida), por não considerá-lo importante, bem como o parágrafo final, onde Nietzsche reúne os dados biográficos acerca da vida de Sófocles, a partir das mais diversas fontes, em geral transcrevendo diretamente em grego. Além dessas supressões, a edição ainda procurou tornar a leitura das preleções mais próxima do leitor, para isso com freqüência eliminando a pontuação original de Nietzsche, às vezes bastante estranha mesmo do ponto de vista da língua alemã.

O texto da edição Colli-Montinari é a única publicação integral das preleções. Como é de praxe na edição crítica, o texto é recuperado tal e qual o manuscrito do próprio Nietzsche, mantendo inclusive a pontuação e todas as abreviaturas e anotações paralelas. Ele contém os 11 parágrafos numerados por Nietzsche, além de uma Introdução. À margem se encontram anotados o começo e o fim de cada preleção, que não coincidem necessariamente com os parágrafos. Entretanto a numeração das preleções vai apenas até a 13ª, embora conste que deveriam ser 20.

Nesta tradução incluímos o §8, mas mantivemos a supressão do último parágrafo,

referente aos dados biográficos de Sófocles, que nada acrescentam do ponto de vista da argumentação e das idéias desenvolvidas no texto. Pelo mesmo motivo foi excluída a variante do §9, "A linguagem da tragédia", que em dois curtos parágrafos mostra algumas mudanças que a linguagem da tragédia acabou por introduzir na língua grega. Lembremos ainda que cada preleção tinha um tempo determinado e, por isso, nem sempre as idéias podiam ser desenvolvidas com muita profundidade. Assim sendo, embora o estilo de Nietzsche já o prenuncie como um "renovador da língua alemã", o texto não deixa de ser algumas vezes repetitivo, enigmático, e até mesmo obscuro. Em outras palavras, publicar uma *Vorlesung* significa não perder de vista que se está diante de um texto escrito para ser ouvido e não para ser lido.

Agradeço a Anna Hartmann Cavalcante pela localização das referências a August Schlegel, a Ricardo Corrêa Barbosa pela localização das referências à correspondência de Schiller, a Jovelina Maria Ramos de Souza pela tradução das palavras e expressões em grego, a Hildeberto Mendes Bitar pela tradução do texto de Quintiliano, a Henry Burnett pelas sugestões de primeiro leitor e crítico, a Erdmann von Willamowitz-Möllendorf, em Weimar, pelo permanente apoio à distância, em especial pelo envio de alguns textos da bibliografia secundária, a Roberto Machado, que acolheu minha iniciativa nesta coleção, e ao CNPq, pelo auxílio através da Bolsa de Produtividade.

Ernani Chaves
Doutor em filosofia e professor do
Departamento de Filosofia da
Universidade Federal do Pará

---

1. "Zur Geschichte der griechischen Tragödie. Einleitung in die Tragödie des Sophocles. 20 Vorlesungen", in Fritz Bornman (org.), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, fundada por Giorgio Colli und Mazino Montinari, continuada por Wolfgang Müller-Lauter e Karl Pestalozzi, vol.3, seção 2, Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1993, p.7-57.

2. Carl Koch e Karl Schlechta (orgs.), *Schriften der letzten Leipziger und ersten Basler Zeit (1868-1869)*, Munique, DTV, 1993, p.305.

3. Lembremos que nesse momento a filologia era uma disciplina que englobava a história, a arte, a filosofia e a literatura antigas, assim como a arqueologia. É por isso que, em se tratando da Antigüidade e da Idade Média, o filólogo será considerado como o "especialista" por excelência.

4. Apud Jacques Le Rider, *Freud, de l'Acropole au Sinäi. Le retour à l'Antique des modernes viennois*, Paris, PUF, 2002, p.80. A respeito das críticas de Willamowitz, cf. Roberto Machado (org.), *Nietzsche e a polêmica sobre "O nascimento da tragédia"*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

5. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, Berlim/Nova York/Munique, Walter de Gruyter/DTV, 1986, vol.2, p.205. Doravante citada como KSB, seguido do número do volume e da página.

6. KSB, 3, p.215-6.

7. Ibid., p.95.

8. *Ecce homo*, "Porque escrevo tão bons livros", 5, in *Kritische Studienausgabe*, Berlim/Nova York/Munique, Walter de Gruyter, vol.6, p.305. Doravante citada como KSA, seguido do número do volume e da página.

9. Cf. a respeito Hans Gutzwiller, "Friedrich Nietzsches Lehrtätigkeit am Basler Pädagogium (1869-1876)", in *Beiträge zu*

Friedrich Nietzsche, Basiléia, Schwabe & Co. Ag, 2002; e Curt Paul Janz, “Friedrich Nietzsches akademische Lehrtätigkeit in Basel (1869-1879)”, *Nietzsche-Studien*, Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, vol.3, 1974.

10. KSB, 2, p.180.

11. Ibid., p.191.

12. Vemos que Nietzsche praticamente copia seu mestre quanto ao título e, em parte, quanto à intenção de sua *Vorlesung*. A diferença está no fato de que o objeto de Nietzsche é Sófocles, enquanto o de Ritschl era Ésquilo.

13. KSB, 3, p.120.

14. Ibid., p.112.

15. Ibid., p.155.

16. Ibid., p.122.

17. Ibid., p.123.

18. *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaf, 1982, p.97. Esta edição é um fac-símile da 4ª edição, de 1751; a primeira edição dessa obra é de 1730.

19. Os alemães utilizavam principalmente a tradução latina da *Poética*, do filólogo holandês Daniel Heinsius (1611), ou ainda a tradução de André Dacier (1692), publicada também em Amsterdã, com inúmeras “observações críticas” ao texto de Aristóteles. A primeira tradução completa publicada na Alemanha será a de Michael Conrad Curtius (1753). Cf. a respeito a introdução de Michel Magnien a Aristóteles, *Poétique* (Paris, Le Livre de Poche, s/d).

20. Cf. Peter-André Alt, *Tragödie der Aufklärung*, Tübingen/Basiléia, Francke Verlag, 1994, p.15.

21. Citado por Peter-André Alt, *Tragödie der Aufklärung*, op.cit., p.16.

22. G.E. Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, Partes 101-104, Stuttgart, Reclam, 1999, p.511.

23. Schiller, *Schillers Werke: Nationalausgabe*, vol.29: *Briefwechsel: Schillers Brief 1.11.1796-31.10.1798*. Organizado por Norbert Oellers e Frithoj Stock, Weimar, Herman Böhlaus Nachfolger, 1977, p.72-5.

24. Cf. Enrico Muller, “‘Aesthetische Lust’ und ‘dionysische Weisheit’. Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie”, *Nietzsche-Studien*, Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, vol.31, 2002, p.137, nota 10.

25. Cf. Bárbara von Reibnitz, “Vom ‘Sprachkunst’ zur ‘Leseliteratur’. Nietzsches Blick auf die griechische Literaturgeschichte als Gegenentwurf zur aristotelische Poetik”, in Tilman Borsche, Federico Gerratana und Aldo Venturelli (orgs.), *“Centauren-Geburten”. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1994, p.62.

26. Ibid., p.66.

27. Cf. “Von Masken, Schauspielern und Selbstinszenierung. Zu Friedrich Nietzsches Rezeption des antiken Theaters”, *Beiträge zur Altertumskunde*, vol.176, 2002, p.328, nota 56.

28. Cf. Héctor Julio Pérez López, “A la búsqueda del genuino origen arcaico de la tragedia. La filología amiga del wagnerismo nietzscheano”, *Il Sagiatore Musicale*, Florença, Leo S. Olschki, ano VII, 2000, n.1, p.83.

29. Cf. Paul Yorck von Wartenburg, *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles*, Berlim, Hertz, 1866, p.23.

30. Cf. Lucas Crescenzi, “Philologie und deutsche Klassik. Nietzsche als Leser von Paul Graf Yorck von Wartenburg” in Tilman Borsche, Federico Gerratana und Aldo Venturelli (orgs.), *“Centauren-Geburten”*, op.cit.

31. Cf. J. Bernays, “Die Grundzüge der verlorene Abhandlung von Aristoteles über die Wirkung der Tragödie” (1857), in *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

32. Cf. J.W. Goethe, “Nachlese zu Aristoteles Poetik” (1827), in *Schriften zur Kunst und Literatur*, Stuttgart, Reclam, 1999. [Ed. bras.: “Comentário à *Poética* de Aristóteles”, in Pedro Süssekind (org.), *Escritos sobre literatura*, Rio de Janeiro, 7Letras, 1997.]

33. Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt, Vitorio Klostermann, 5ª ed., 1984.

34. Cf. Ernani Chaves, “Ética e estética em Nietzsche: crítica da moral da compaixão como crítica aos efeitos catárticos da arte”, *Ethica*, vol.11, n.1 e 2, Rio de Janeiro, Gama Filho, 2004, tomo 1.

35. Cf. Lucas Crescenzi, “Nietzsche, August Schlegel und die Spuren Lessings”, *Nietzsche-Studien*, Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, vol.20, 1990.

36. KSA, 7, Frag. Póst. 1[6], outono de 1869.

37. KSA, 7, Frag. Póst. 3[38], inverno de 1869-1870 a começo de 1870.

38. KSA, 7, Frag. Póst. 1[87], outono de 1869.

39. KSA,7, Frag. Póst. 1[86], outono de 1869.

40. KSA, 7, Frag. Póst. 1 [106], outono de 1869.

41. Cf. Lucas Crescenzi, "Nietzsche, August Wilhelm Schlegel und die Spuren Lessings", op.cit., p.389.

42. Segundo Peter L. Rudnytsky, "se fôssemos tentar relatar toda a história da influência de Sófocles, desde a publicação por Aldus Manutius da *editio princeps*, em Veneza em 1502, até hoje, estaríamos na verdade mapeando a história intelectual do Ocidente desde o Renascimento" (cf. *Freud e Édipo*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p.93).

43. Fritz Bormann, "Anedokta Nietzscheana aus dem philologischen Nachlass der Basler Jahre (1869-1878)", in Tilman Borsche, Federico Gerratana und Aldo Venturelli (orgs.), *"Centauren-Geburten"*, op.cit., p.74.

Introdução à Tragédia de Sófocles

Friedrich Nietzsche

Semestre de Verão - 1870

Introdução

1ª aula

Édipo rei[1] exige, como nenhuma outra tragédia da Antigüidade, uma comparação entre a forma antiga da tragédia e a moderna, pois, se de acordo com a interpretação de Aristóteles é considerada como a tragédia-modelo,[2] segundo a estética moderna é exatamente uma tragédia ruim, porque nela a “antinomia entre destino absoluto e culpa” permanece sem solução. Segundo essa estética, a idéia clássica de destino sofre de uma “contradição irreconciliável”; a Antigüidade Clássica concebe um “destino preexistente, invejosamente à espreita, que não se desdobra a partir da ação humana”, e Édipo é o seu herói mais eloqüente. A expressão mais popular dessa teoria é o termo “justiça poética”. Culpa e sofrimento na mesma proporção, ou seja, toda infelicidade é punição, o sentimento enquanto se assiste à tragédia aparenta-se ao de um tribunal.[3] Mas, se infelicidade é punição, então a culpa deve ser imputável, isto é, deve surgir da vontade livre e não como conseqüência de determinações anteriores, de predisposições espirituais e corporais, de disposições herdadas etc. Ou seja, não como no *Wallenstein*, de Schiller, no qual a maior parte da culpa do protagonista gira em torno de astros funestos.[4] Quem quiser afastar do *Édipo* este tipo de censura não tem outro meio a não ser procurar uma *culpa* no rei Édipo: daí os inúmeros equívocos na sua interpretação. Auto-excesso [*hybris*], falta de medida, animosidade em relação aos deuses, farisaísmo e auto-suficiência – tudo isso se acreditou encontrar no *Édipo* e formou-se então a teoria de que Sófocles quis apresentar a temeridade do homem em si e sua punição. E onde começa a falta de Édipo? Já fora um atrevido auto-excesso, diz-se, que ele tivesse deixado Corinto após sua conversa com o oráculo, na *ilusão* de que poderia evitar o destino.[5]

Deste modo, o sentido tão simples do *Édipo*, que se encontra fortalecido no *Édipo em Colono*, tornou-se completamente deslocado e modificado. Resta então apenas a alternativa de que *Édipo rei* é uma tragédia ruim, porque nela o conceito de trágico não teria existido? E, neste caso, trata-se de uma tragédia-modelo? Aqui, é permitido questionar se o conceito de trágico não seria mal interpretado, na medida em que não podemos alojar a tragédia grega nele. Em geral este equilíbrio entre destino e caráter, punição e culpa não é um ponto de vista estético e sim moral, acrescido de um ponto de vista jurídico humanamente limitado; a encenação de uma tragédia assemelha-se a um tribunal de júri: o espectador é exortado a aceitar a punição que o poeta sugere ao transgressor, a aplaudir sua súplica[6]. A consciência de que “ele mereceu” e “graças a Deus que não sou como Édipo” esconde em si um certo deleite: por um lado, ter nas próprias mãos, pelo menos uma vez, a balança da culpa e da punição, tornando-se o executor da lei moral e, por outro lado, verse em destaque, belo e puro, contra um fundo obscuro. A catarse trágica seria então, de acordo com este ponto de vista estético-moral, muito mais o sentimento de triunfo do homem justo, moderado, impassível, ou seja, se quisermos caracterizar a questão rigorosamente, o farisaísmo do filisteu[7]. Mas esta certamente não é a fonte do mais sublime gênero artístico: é muito mais a disposição inteiramente não-estética, porque carece de entusiasmo; trata-se do sentimento de segurança do caracol, que

instalado em sua casa carrega-a por toda parte;[8] a musa trágica exclui o cotidiano e a tranqüilidade do caracol.

Como o conceito de trágico pode ser corretamente compreendido, se é impossível esclarecer a partir dele o surgimento[9] da tragédia?

De fato, o drama nasceu uma única vez, entre os gregos: pois os dramas de mistério são apenas transposições de costumes profanos para matéria românico-germânica cristã.[10] E exatamente aí, onde o impulso trágico[11] irrompe criativo, dever-se-ia considerá-lo equivocado? Enquanto isso a natureza estaria muito segura no instintivo cumprimento do seu dever. Esse tema ganhou também um grande significado prático: a tragédia do destino moderna.[12] Também aqui, o *trágico* se estabelece nas relações entre culpa e punição. Na *Noiva de Messina*[13] a culpa não é negada, mas legada a toda uma geração: o princípio do destino é a consangüinidade. Ou seja, não punição sem culpa, mas um outro culpado, o ancestral. Em Grillparzer, a ancestral também é vista como a portadora mais apropriada da culpa.[14] A tragédia de Schiller e a de Grillparzer têm cinco atos cada uma. A reviravolta ocorre antes do começo. Na escola desses dramaturgos, o cego capricho do acaso chegou acoplado a dias e coisas funestas (o *24 de fevereiro* em Werner,[15] o *Quadro* e o *Farol* em Houwald[16]). O destino é aqui absolutamente sem motivo, enquanto o drama é compreendido como algo completamente *motivado*. Chega-se ao ponto de vista filosófico: o idealista metafísico, que considera o indivíduo apenas como fenômeno e vê nos membros isolados somente a continuação da linhagem e que deve avaliar toda motivação como moral e dramática. A superior Antigüidade grega tinha não no conceito, mas no instinto, a mesma crença na idéia que Platão posteriormente tornou conceitual. O indivíduo era pouco considerado, mas a linhagem, a estirpe, o estado, eram o universal, o verdadeiro existente[17]. O *imerecido* do destino no indivíduo parecia-lhes trágico no *Édipo*. O enigma no destino do indivíduo, a culpa inconsciente, o sofrimento imerecido, resumindo, o verdadeiramente aterrador na vida humana, foi sua musa trágica. Aqui, tudo se referia a uma ordem cósmica superior e transcendente: a vida parecia não ter mais valor. A tragédia é pessimista. Sua mais pura expressão está nos dois *Édipos*: no *Édipo rei*, a dissonância do ser, no *Édipo em Colono*, a consonância. Deve-se apenas observar que Sófocles deixou de lado a idéia da maldição através das gerações: este tipo de justificativa é de Ésquilo. Em Sófocles, o mortal cai em desgraça pela vontade dos deuses; mas a desgraça não é punição e sim algo por meio do qual o homem é consagrado como um santo. Idealização da infelicidade.

§1. **A tragédia antiga e a moderna por meio da consideração de sua origem**[18]

A origem da tragédia antiga a partir da poesia lírica e a da tragédia moderna (no caso a germânica, pois a *romana*, nasceu da tragédia antiga), a partir da epopéia. Na tragédia antiga, o destaque ao sofrimento, na moderna, ao agir. Diferença entre os mistérios, as moralidades[19] e os ditirambos: mistérios e moralidades desde o começo apóiam apenas a ação, a palavra e o sentimento e alcançam assim, pouco a pouco, a justiça. Os ditirambos são grupos de cantores fantasiados: a ilustração mental através da palavra rumo à fantasia vem antes e a visibilidade

da imagem fantasiada, um pouco depois. A fantasia criada posteriormente era entre os gregos muito mais ativa, ela se satisfazia em muitas coisas (decoração, mímica etc.) quase que apenas com o símbolo.[20] O recolhimento é a característica dos gregos, que levam uma vida pública; a distração, a dos germânicos, que vivem para o privado, em círculos pequenos. A epopéia, otimista, diz respeito a uma representação ampla do real, a um agradável deixar-se satisfazer nele; a poesia lírica, idealista, freqüentemente pessimista, restitui apenas a disposição dos pontos supremos da vida, muitas vezes a expressão da dor pela desarmonia entre o mundo desejado e o real. A epopéia vive neste mundo por prazer; a poesia lírica, porque infelizmente deve. O drama, que se desenvolve a partir da epopéia, permanece imanente; a poesia lírica torna-se transcendente. A epopéia é inteiramente humana, regem-na a vontade do caráter, os costumes; no drama rege o divino, o destino. Essa origem diferenciada corresponde às diferentes inclinações do ouvinte: o grego tem grande talento para *ouvir* (ouvinte), o germânico, para *ver* (espectador) – isto deve ser reconhecido ainda na tendência do público atual.

2ª aula

A poesia lírica, a partir da qual a tragédia grega se desenvolveu, era a dionisíaca, *não* a apolínea. Disto resulta, no conjunto da arte grega, uma diferença de estilo: a lei da medida arquitetônica na música é característica da arte apolínea e o puramente musical, sim, o caráter patético do tom, da dionisíaca. O dátilo e o jâmbico. Na arte apolínea, o indivíduo atinge um estímulo sublimado: um *andante* sacerdotal pleno de dignidade.[21] Na dionisíaca, a massa atinge a excitação extática: o instintivo se expressa imediatamente. Violência desmedida do *impulso primaveril* (as festas de são João e são Guido).[22] Esquecimento da individualidade, aparentado da auto-renúncia ascética através da dor e do pavor. A natureza em sua força prodigiosa ata os indivíduos firmemente e os faz sentir-se como *um*, de tal modo que o princípio de individuação aparece, ao mesmo tempo, como um permanente estado de fraqueza da natureza. Quanto mais arruinada a natureza, mais tudo se esfacela em indivíduos isolados: quanto mais egoística e arbitrariamente o indivíduo se desenvolve, mais frágil é a natureza do povo. O estado extático nos festins dionisíacos primaveris é a cidade natal da música dionisíaca e dos ditirambos (a tragédia):[23] na música, a natureza exuberante festeja suas saturnálias, na tragédia, ela almeja, através da dor e do pavor, o auto-esquecimento e o êxtase. Aqueles que eram iniciados no culto báquico eram abalados por imagens pavorosas e tinham a alma lançada para fora de si.[24] Neste estado, eles se transformavam em outro ser e a crença no encantamento era geral. Nenhum disfarce era arbitrário. O drama era encenado sem espectadores, porque todos participavam dele. Rompia-se o *principium individuationis* e o deus Lusos libertava todos de si, transformava cada um.[25] Os afetos se modificam no estado de êxtase: dores despertam prazer; o pavor, alegria. O canto e a mímica de tais massas excitadas e impetuosas era algo inteiramente novo e inaudito no mundo homérico grego, algo asiático e oriental[26] que os gregos, com sua incrível força rítmica e imagética, ou por outra, com seu sentido de beleza, *domaram* até produzir a tragédia, como também domaram o estilo dos templos egípcios. Foi o povo apolíneo que arremessou o instinto superior no rochedo da beleza; o fato de que lidamos com um *prisioneiro*, mostram-no a grande cautela e o rigor da regra dramática: a permanência do material mítico, o número exato de coreutas e de atores, a

moderação no fruir nesses dionisíacos dias de festa expõem o quanto esse elemento seria perigoso, o quanto os mais perigosos poderes da natureza, ao mesmo tempo a pantera e o tigre, conduziriam o carro de Dioniso.[27]

A idéia *trágica* é a do culto dionisíaco: a dissolução da individuação em uma outra ordem cósmica, a iniciação na crença na transcendência através dos terríveis meios geradores de pavor da existência. A culpa e o destino são *apenas* tais meios, tais máquinas: o grego queria fugir completamente deste mundo de culpa e do mundo do destino; sua tragédia não consolava com um mundo após a morte. Porém, momentaneamente, abre-se aos gregos a contemplação de uma ordem das coisas totalmente transfigurada: a mesma sensação que temos diante de uma tragédia (esquiliniano-)shakespeariana.[28] Só que nunca devemos desejar que o próprio poeta diga o que é em *nós* o efeito trágico. Mas os atenienses o fizeram abertamente, quando não coroaram *Édipo rei*:[29] eles ouviam simplesmente os golpes orgiásticos dos tímbalos, o selvagem guinchar das Mênades, todavia queriam também que Sófocles lhes dissesse que vira Dioniso. O velho Sófocles se pronunciou no *Édipo em Colono* (tal como Eurípides nas *Bacantes*) sobre o que, na tragédia, liberta do mundo: Eurípides, como uma espécie de retratação[30], na medida em que ele mesmo se deixou esquartejar como Penteu, o sensato racionalista, opositor do culto a Dioniso.

Em geral, é admirável a ação do helenismo na espiritualização do festim dionisíaco, quando se compara com o que surgiu, da mesma origem, em outros povos. Tais festas são antiqüíssimas e encontráveis por toda parte, na Babilônia com o nome de Sáceas. A completa liberdade da natureza era restaurada por cinco dias; todas as relações sociais e políticas eram rompidas[31]. Uma grande festa de liberdade e igualdade, na qual as classes servis recebem de volta seu direito original. Estrabão[32] chama as Sáceas de festas báquicas. Entre babilônios, armênios, persas, a mesma festa, comparável às saturnálias, floráceas, *Nonae caprotinae* dos romanos, uma festa de escravos em Creta, a festa de escravas lídio-esmirnianas da Eleutéria, a festa ao Zeus Pelorios da Tessalônica. Mas, em todas, o foco é a liberação sexual, a destruição da família por meio das cortesãs. A imagem das orgias dionisíacas oferece o equivalente disso, tal como Eurípides projeta nas *Bacantes*.[33] Aqui, conta um mensageiro que, ao seguir montanha acima com seu rebanho, no calor do meio-dia, avistou três coros de mulheres deitadas recatadamente no chão ou apoiadas nos troncos dos pinheiros – e de modo nenhum como, ao contrário do mensageiro, diz Penteu: “mas, embriagadas pelo jarro de vinho, de tal modo que partiram sozinhas, lúbricas, ao som da flauta”. Depois, a mãe de Penteu começa a dar gritos de alegria, para afugentar o sono. As moças se erguem, um modelo de nobre decoro; moças, mulheres jovens e velhas saltam, os cabelos ondulados deixam-se cair nos ombros, vestem a pele de corça, apertando laços e fitas; cingem o colorido tosão com serpentes que lhes lambem os rostos com intimidade. Algumas tomam nos braços corças e jovens lobos selvagens e os amamentam. Colocam grinaldas de hera, ramos de carvalho e briônias; uma toma o tirso, bate no rochedo, de onde imediatamente jorra água; uma outra golpeia o chão com o bastão e o deus faz jorrar uma fonte de vinho. Outras arranham o chão apenas com a ponta dos dedos e leite branco como neve borbulha. Doce mel goteja dos ramos de hera etc.[34] Ou seja, um mundo totalmente encantado; a natureza festeja sua reconciliação com o homem, tudo é extático e neste caso digno e nobre. Este é o mais forte antagonismo à expressão asiática da festa dionisíaca (também nossos carnavais são tais festas primaveris, com data um pouco antecipada por motivos religiosos).

§2. **A música na tragédia (o ditirambo)**

É espantoso que a tragédia tenha nascido da poesia lírica musical de Dioniso[35]. Mas a poesia lírica e a música dionisíaca tinham, entretanto, dado origem a gênios isolados: Arquíloco, Olímpio. Elas são inteiramente populares, não sacerdotalmente monódicas. São muito mais movimentadas, escondendo em si uma grande quantidade de novos estados. Apresentam-se com acompanhamento de instrumentos, que destacam o efeito puramente musical, ao contrário do arquitetônico da música apolínea. A música e a poesia devem ser ouvidas agora de forma ativa: o indivíduo irrompe. Anteriormente, havia corporações poético-musicais, cuja atividade era dirigida para festas religiosas e faziam disso um negócio. Elas se mudavam de sua cidade natal, ora para esta, ora para aquela festa religiosa. O tipo se completa em Píndaro. Caráter objetivamente sacralizado de tais corporações. Com Arquíloco, a subjetividade começa a se expressar liricamente. A canção popular com ele se consuma. O caráter da poesia compreende a vida social. Ao lado dessa música sacralizada corporativa e da canção popular subjetiva houve então um elemento totalmente móvel, não associado a nomes: a *poesia popular de massa* durante as fascinantes demoníacas[36] dionisíacas, nas quais irrompia toda a embriaguez dos sentimentos superiores. Este aspecto permaneceu, durante longo tempo, totalmente entregue ao povo: fixar em forma artística essa música natural foi o primeiro passo em direção à tragédia, que veio depois. O nome ditirambo é então um traço bastante característico. Os antigos técnicos gregos diferenciavam a cantiga de acordo com o *ethos* (como o ânimo do ouvinte é afetado), em três usos principais: o extravasamento, a exaltação da alma; o seu oposto, como expressão da magnificência, da generosidade, dor desumana e poesia cômica inferior e, terceiro, o que é próprio para acalmar a alma. A qual uso pertence o ditirambo? Ao terceiro, também chamado ditirâmbico e que é enquadrado entre as criações poéticas da lírica serena. Isto vale para os tempos arcaicos, de onde recebemos estes termos. Não vale para os ditirambos do período de Sófocles e Eurípides. Esta impetuosa poesia lírica de massa foi imitada, de início, apenas de modo muito alusivo, simbólico: a partir do deus exuberante, fez-se uma rija figura de madeira. Vê-se novamente que era com temor que se ficava diante deste elemento advindo da natureza e que apenas de forma decente e sóbria era imitado.

3ª aula

O ditirambo era o meio artístico de dominar e domar a condição da poesia popular dionisíaca: o comedido Apolo venceu[37] e reconheceu até mesmo a música de flauta. Foi uma vitória sagaz, à custa de concessões. *Quanto mais* a tragédia *se desenvolve*, mais *livre* fica *nela* o *elemento dionisíaco*. Fórmula muito importante: na tragédia Dioniso renasce e aqui também é Lusos, o deus livre de seus grilhões. Ou seja, não como uma necessária imitação da natureza, mas, como convém a um povo de artistas, inicialmente por uma dominação cautelosa da natureza e, pouco a pouco, a semelhança dos retratos torna-se perceptível, embora sempre com tintura idealista[38] (para além desta idéia está a imagem ideal de Dioniso, a das *Bacantes*). Por meio da prepotência da reflexão e do socratismo começa, então, um atrofiamento do dionisíaco na tragédia. Mas o ditirambo vivencia uma nova forma de desenvolvimento fora da

tragédia, após ter sido retirado dela. Aqui, ele atinge completamente a saturnália desta festa primaveril extática, em Filóxeno de Cítera e Timóteo de Mileto, auxiliado por uma música instrumental ricamente desenvolvida. Fórmula conclusiva: o lá-maior de Beethoven.

§3. **O público da tragédia**

O ditirambo é canto popular e, na verdade, principalmente das camadas inferiores. A tragédia sempre conservou um caráter puramente democrático, pois ela surgiu do povo. Primeiro, por um desenvolvimento crescente, ela também se tornou uma tragédia da corte (por exemplo, com Arquelau). Do mesmo modo, na Espanha e na Inglaterra o teatro surgiu de origens inteiramente populares e tornou-se, pouco a pouco, teatro de corte.[39] Na França, o drama medieval desapareceu junto com o dialeto. Corneille se assenhoreou do palco por caminhos puramente eruditos e transportou para ele a forma acabada espanhola: a infelicidade consiste no fato de que a tragédia clássica desde o princípio é tragédia de corte e nunca reencontrou uma base popular. A farsa popular alemã[40] foi enterrada pela Reforma: por fim, tentativas isoladas de alguns eruditos, até Lessing. Agora, a influência de Shakespeare. Durante muito tempo o teatro grego correu o risco de tornar-se teatro da corte, quando Pisístrato, por motivos políticos, voltou seu interesse para as representações populares de Téspis.[41] Sólon, opositor sério, pergunta a Téspis se ele não se envergonha de apresentar mentiras diante de tais pessoas. O legislador diz: se elogiarmos a peça, considerando-a honrosa, logo introduziremos a representação teatral na vida prática.[42] De fato, Sólon assistiu, com Pisístrato, à conseqüência prática da arte teatral.

4ª aula

O estado de espírito do ouvinte era solene: tratava-se de um culto. Originariamente, todos participavam. Rara disposição para a festa, sentimento matinal manifestamente alegre. Sem delicadezas e princípios teóricos. Reunião total do povo, que reencontrava seus representantes no coro (*vox populi*) e seu ideal nos heróis, que eram habituados a entender tudo politicamente como homens políticos por excelência. Tudo concorria para dispor à devoção: o largo círculo de 20 mil espectadores, acima o céu azul, o coro entrando com coroas douradas e vestimentas caras, o palco arquitetonicamente belo, a reunião entre arte mímica e arte poético-musical. O estado de espírito do espectador exerce a maior influência no desenvolvimento do teatro. Na época clássica da tragédia francesa era usual que os nobres tivessem seus lugares nos dois lados da cena e deixassem aos atores não mais que dez passos para a encenação. Para agradar a esse “coro” não se muda a ornamentação! Todos os efeitos teatrais necessitam da distância e, por isso, eles se tornam impossíveis. A tarefa era tornar eficaz um quadro, mesmo quando fosse observado ao microscópio. O palco torna-se, formalmente, a ante-sala.[43] Daí a primeira regra principal: o medo do ridículo é a consciência do trágico francês (Schlegel).[44] Muito pior era no tempo de Shakespeare. Os palcos londrinos existentes equiparavam-se, na opinião pública, a barracas de madeira, nas quais se mostram hoje figuras de cera, saltimbancos etc. Eram lugares onde não se gostaria de ser visto: funcionários públicos e mulheres dignas e decentes não entravam. Se, por fim, não pudessem

resistir à tentação, usavam máscaras de veludo preto. Brigas de galo, corridas de cavalo, caça à raposa eram divertimentos superiores, nobres podiam aparecer neles. O mais vulgar público da periferia é um modelo de boas maneiras em relação a esse público. Um crítico contemporâneo de Shakespeare (segundo o qual a este não falta talento) conta que na platéia e nas galerias, durante as apresentações, bebia-se cerveja, consumiam-se maçãs, ovos e salsichas, e estes eram, por fim, atirados como armas de cima para baixo e de baixo para cima. Na sua maioria, a platéia era constituída de homens e mulheres que não tinham nenhum respeito por nada. Fumaça de tabaco e um grande tumulto provocado por barulho de todo tipo enchiam o teatro, jovens estudantes berravam imprecações contra os arrumados cavalheiros no palco. Estes, acomodados em banquinhos de três pernas, acendiam seus cachimbos nos candeeiros e esticavam suas botinas com esporão, colocando-as "diante dos pés do pobre espectro e do príncipe Hamlet, os quais tinham dificuldade para não tropeçar". Ou seja, para quem Shakespeare escreveu? Para esse público: os melhores elementos eram ainda jovens aristocratas, que consideravam o teatro uma nobre paixão. Na corte e entre os estetas, dominava o gosto italiano, entre os eruditos, o clássico. Shakespeare nunca esqueceu que fora excluído dos círculos respeitáveis da população, ele se sentia (nos sonetos) desonrado por sua profissão.

Por outro lado, considerem-se as diferenças características: [na Grécia] poetas e atores pertenciam às famílias mais nobres, todas as apresentações eram um orgulho para um povoado, o Estado promovia uma *grande* festa, as diferenças de classe eram suprimidas, as mulheres instruídas (as cortesãs) também participavam: o todo em unidade com a religião popular, com o sacerdócio. Nunca se esperava ganhar dinheiro. A ação acontecia ao ar livre, a *apresentação* à luz do dia (como no Tirol; na época de Shakespeare, acontecia à tarde. A burguesia almoçava por volta de 11 horas e jantava às 18. Nesse intervalo, acontecia a representação). Poucos atores, máscaras, nenhuma caracterização individual. Colossal dimensão do palco, donde muito mais plasticidade e lentidão. Cenas tranqüilas. O *andante* dominava. Unidade das artes; na suprema plenitude da arte, nem tudo desmoronara ainda. O "artista" nasceu, o homem com órgãos transfigurados. O ofício do poeta trágico, com suas cinco virtudes[45], tinha seu modelo no cidadão ateniense, que era, em uma só pessoa, político, soldado, magistrado e comerciante.

§4. **A estrutura do drama**

A diferenciação se mostra maior na diversidade do material dominado. Entre nós um romance dramatizado, na Grécia um hino dramatizado. Os acontecimentos da tragédia antiga se passam, segundo nosso critério, em *um* único ato e, de fato, no quinto. Recolhimento, concentração, aprofundamento, por um lado, e distração, acumulação de coisas interessantes, por outro. Isto corresponde ao fato de que para o público grego a tragédia é um culto, para o moderno, uma nobre paixão. A meta na tragédia grega é a grandiosa impressão patética e altamente musical, enquanto na inglesa é a ação rápida e crua. Na tragédia grega, a ação é um meio para a meta, na inglesa a própria meta. Na tragédia grega uma ação esclarece e prepara uma cena patética, na inglesa o sentimento lírico é quase ocasional e episódico, jamais o ponto culminante. Tudo isso se esclarece em dois aspectos:

1) a simplicidade da estrutura da tragédia antiga em comparação à moderna e 2) um modo de construção totalmente diferente, na medida em que aquilo que é meta e ponto culminante na primeira não é sequer necessário na segunda. Dito rigorosamente: o ponto culminante do drama antigo começa onde, para nós, a cortina cai, e as partes mais interessantes dos nossos dramas, os quatro primeiros atos, não existiam no drama grego. Em Shakespeare pode-se até mesmo perceber que o entusiasmo do poeta por seus heróis diminui na última parte. Os processos psíquicos que precedem a ação o estimulam, enquanto a conseqüência deles estimula o poeta grego. Onde um recolhe, de preferência, as premissas, o outro tira as conclusões. No drama shakesperiano, são feitas as mais elevadas exigências por uma fantasia ativamente criadora, pressupondo um incrível salto no tempo e no espaço, no qual toda mudança de cena é imprescindível. Espaço cênico de pouca profundidade. O fundo contém um pequeno palco elevado, um pouco antes existem degraus, ao lado pilastras, adiante um balcão, do qual escadas conduzem ao proscênio. Este não tem cortinas, as divisões da peça são assinaladas apenas por pausas. O palco interno é fechado com cortinas. Com isso, todas as mudanças de cena podem ser feitas. A frente do palco é, de início, uma rua, depois se abre o palco do fundo e deve-se imaginar estar na sala de visita dos Capuleto, e assim por diante. Tudo podia ser tudo, graças a uma permanente fantasia – do mesmo modo que na epopéia homérica, onde nos é também necessário criar, com a fantasia, uma imagem após a outra. Essa progressiva tensão da fantasia não era conhecida pelos gregos nas suas tragédias. Nestas, todas as imagens são perceptíveis. Agora, para se aprofundar é preciso interiorizar. Entre os gregos o efeito de uma seqüência de imagens, entre nós uma peça musical. Os pontos culminantes, ou seja, as grandes cenas patéticas, eram naturalmente atribuídos de início ao coro; depois, quando se percebeu que o *indivíduo* como ator e cantor *virtuose* pode ainda elevar o *pathos para além* do coro, atribuiu-se ao ator o efeito principal; na sua maioria, cantos "que vinham da cena"[46]. Agora, o coro ganhou uma nova posição: a força natural dos antagonismos se legitima e torna-se, em Sófocles e Ésquilo, a partir do impetuoso coro dionisíaco, o "espectador idealizado", o sereno representante do ponto de vista geral.[47] Assim, os cantores do coro assumiram também um *pathos* inferior, para não tornar inconseqüente a representação do coro. Eurípides conduziu conscientemente o coro para uma região amena dos sentimentos e também utilizou uma música fraca que lhe correspondia (o que Aristófanes lhe censurou). Em Ésquilo e Sófocles existe, por vezes, uma incongruência no coro, entre os grandes cantos e o diálogo. Com isso, o lugar dos cantos foi deslocado: enquanto originalmente eles eram o aspecto principal, no qual os episódios eram preparados, tornaram-se, pouco a pouco, entreatos musicais.

Prólogo, Coro / Episódio, Coro / Episódio, Coro / Episódio, Coro, ou seja, quatro etapas. Paulatinamente, cinco etapas: prólogo, três episódios, êxodo. Em Aristóteles, o coro e a música do coro já são "ornamentos"[48].

5ª aula

A proveniência diferente da epopéia e da poesia lírica esclarece também a unidade superior da tragédia antiga e a inferior da moderna. Na epopéia esta unidade não existe, para ela o baixo-relevo é a forma que lhe corresponde. Ele é ilimitado (como diz Schlegel),[49] deixa-se prolongar para frente e para trás, e por isso os antigos escolheram, de preferência,

objetos que se deixavam estender indeterminadamente (procissões sacrificiais, série de lutas, danças etc.). Em superfícies ovaladas (em vasos, nos frisos de uma rotunda) fizeram baixos-relevos, nos quais as duas extremidades podem ser deslocadas pela curvatura e enquanto uma nos aparece prosseguindo, a outra desaparece. Como na leitura de Homero. Os hinos homéricos igualam-se a este andar em círculo: o que está diante de nós permanece, o antecedente e o conseqüente desaparecem. A unidade do baixo-relevo, ou seja, a unidade *cíclica*, é totalmente diferente da unidade dramática. Esta, que parece uma criação teórica, nada mais é do que uma conseqüência natural: para tornar claro um drama grandiosamente patético, insere-se a menor proporção de ação que possa ainda explicá-lo. Esse era o primitivo significado dos episódios, que são apenas um meio, que estão apenas de passagem. A exigência da menor medida era a conseqüência mais simples: como se quer ouvir o *pathos* e não ver a ação, mas é preciso ver a ação para ouvir o *pathos*, opta-se por se limitar à menor medida de ação. Assim, surgia entre *pathos* e ação uma relação altamente tensa, tal como aquela entre efeito e causa: a ação acontecia apenas para esclarecer o *pathos*. Isso assumiu, inicialmente, uma forma *necessária*. O rigor da relação entre causa e conseqüência não era o resultado de uma teoria estética, mas uma certa reação contra a representação de ações, premissas e pressupostos. Mas este rigor é idêntico à *unidade* que foi exigida da obra de arte, em primeiro lugar, por Aristóteles (enquanto uma unidade da epopéia e do romance, num rigoroso sentido dramático, jamais existiu e também não é encontrada em Píndaro; a fórmula é: a mais rigorosa necessidade, nenhum traço abundante, nenhum arabesco; os grandes artistas riem de uma tal teoria, o criador de uma grande obra de arte sabe quantos de seus traços não têm o caráter da necessidade lógica). Entre os gregos até antes de Eurípides, domina a unidade. Este último prejudica a unidade com a consciência, porque percebe que a cena é a parte que produz efeitos, enquanto a totalidade não chega à consciência de ninguém. Entrementes, mudara-se o gosto, não se queria mais na tragédia apenas o *pathos*, mas também as ações. A rigorosa observância da *unidade* tornara-se desnecessária. Em Shakespeare existe uma impressionante exuberância da forma, o romance, a epopéia é que são dramatizados. Shakespeare trabalhou cena por cena, dividiu a cena em partes, nos casos em que estas colidiam, sacrificou a totalidade em nome do pleno efeito do detalhe.

A tetralogia[50] de Téspis iniciou a nova arte da tragédia, uma tragédia e um drama satírico: em Frínico[51] são três coros. Os 50 coreutas entravam em cena em quatro fileiras de 12. Em Frínico, por exemplo (segundo Droysen[52]), *O conselho*, *Os persas*, *As fenícias*. A peça começava com a informação de Glauco acerca da derrota:[53] não surgiam novos acontecimentos, diferentes situações eram introduzidas por meio de um único evento. Ésquilo começa, no mínimo, com uma preocupação, em vez de uma decisão. A tragédia primitiva de Téspis não era um rústico espetáculo de marionetes, na corte erudita de Pisístrato. Neste sentido, a unidade da tragédia não consistia absolutamente na relação necessária entre pressuposição e conseqüência, culpa e punição e tampouco na necessidade lógica de cada parte. Ela era a mesma da poesia lírica de Píndaro: há um motivo principal da tensão dramática, esta se torna fonte de inúmeras imagens estimulantes. Como se expressam as jovens donzelas fenícias com suas harpas, como se expressam os persas com Xerxes, no ápice de sua emoção, sobre a infelicidade? Ou seja, é a poesia lírica que sai da boca de uma pessoa disfarçada que representa algo. Aperfeiçoamento em Ésquilo: a unidade da tetralogia torna-se mais ousada, não mais construída sobre um único fato, mas sobre um fato do conhecimento,

uma grande “Idéia”, como por exemplo a luta do Oriente contra o Ocidente ou a maldição sobre as gerações da casa dos Átridas. Agora o puro elemento dramático podia tornar-se mais livre, porque agora em cada tragédia particular deveria ser apresentado o que, em outros tempos, era abrangido pela totalidade da tetralogia: um grande acontecimento em suas conseqüências patético-líricas. Agora, os diferentes estados de alma, as refrações desse único acontecimento, se aproximam tanto que é antes de tudo a luta, a resistência que é efetivamente representada. Daí resultou a necessidade de destinar ao *particular* a parte principal: diminuir a importância do coro, diz Aristóteles.[54]

a) um acontecimento em quatro partes

b) uma idéia em quatro acontecimentos

c) daí a forma artística da tetralogia na tragédia: divisão em quatro partes

Dissolve-se a ligação com o princípio fundamental de Sófocles: as partes tornam-se cada vez mais independentes.

Com Eurípides, as partes da tragédia.

§5. **O coro**[55]

“O coro da tragédia antiga, pelo que eu saiba, jamais voltou a ressurgir no palco depois do declínio dela.”[56] Assim afirma Schiller no Prefácio à *Noiva de Messina*. O coro serve-lhe para declarar guerra ao naturalismo: “uma muralha viva que a tragédia edifica ao redor de si para se isolar puramente do mundo real e preservar seu solo ideal”. Com o coro, Schiller queria realizar uma revolução radical; em nenhum outro lugar ele é mais idealista do que aqui. Tudo superficial, o que foi dito contra a *Noiva de Messina*; ele reproduziu a Antigüidade num sentido extremo, de modo muito mais profundo do que foi reconhecido na época pelos eruditos.[57] 1) O coro transforma o mundo moderno comum em mundo poético antigo, porque torna inutilizável tudo que resiste à poesia e o impele para o alto, para os motivos mais simples, mais originais, mais ingênuos. O palácio dos reis está agora fechado, os tribunais se mudaram para o interior das casas, a escrita sufocou a palavra viva, o povo, a viva massa sensível, se transformou em Estado, numa abstração, os deuses voltaram para dentro do peito humano. O poeta tem de abrir novamente os palácios, tem de trazer os tribunais de volta para céu aberto, tem de restabelecer os deuses, pôr de lado toda obra artificial malfeita *no* homem e *ao seu* redor. O coro realiza tudo isso. 2) A reflexão deve ter seu lugar na tragédia (a tragédia, que representa o mais profundo conflito entre a vida e o pensar, não pode impedir a reflexão). Ela vai ao encontro do coro: este não é nenhum indivíduo, mas um conceito, representado por uma poderosa massa sensível. O coro abandona o estreito círculo da ação, para se estender sobre o passado e o futuro, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida. Ele faz isso com o pleno poder da fantasia, com uma ousada liberdade lírica, acompanhada de todo o poder sensível do ritmo e da música. O coro *purifica* a poesia dramática, na medida em que separa a reflexão da ação, e por meio dessa separação ele mesmo se arma com força poética. 3) A linguagem lírica do coro possibilita ao poeta elevar toda a linguagem poética. Era-lhe necessária uma forma gigantesca em suas imagens, colocar todas as suas personagens sobre coturnos, para dar-lhes grandeza trágica. Se o coro é suprimido, o que é grande e potente vai parecer forçado e excessivo. 4) Ele traz serenidade à

obra de arte, interrompendo a violência dos afetos. O ânimo do espectador deve conservar sua liberdade em meio às ações de maior impacto. Não devemos nos misturar com o tema.[58]

Schiller reconheceu em quatro momentos principais a essência do coro *em Sófocles*. Sua valorização do mesmo tem grandes conseqüências, e Tieck[59] tinha razão quando dizia que *A noiva de Messina* havia desestabilizado o teatro alemão: "nela, com toda arte do discurso, o inteiramente não-dramático, sim, o impossível, é elevado a princípio fundamental do verdadeiro drama (ele compreendia apenas o drama shakespeariano). Ação, caráter, motivos e verossimilhança são tratados como tão incômodos e supérfluos quanto o nacional, o tradicional." O mundo poético é restaurado com o coro; a tragédia é depurada, na medida em que a reflexão é banida do diálogo; ela é posta sobre coturnos[60] por meio da existência de um ser supranatural, altamente patético; ela suscita uma contemplação estética involuntária, na medida em que não nos fundimos com o tema.[61] Em outras palavras, o coro é o idealizável da tragédia: sem ele, temos uma imitação naturalista da realidade. A tragédia com coro nasceu em uma realidade transfigurada, na qual os homens cantam e se movimentam ritmicamente; a tragédia sem coro, nasceu da realidade empírica, onde se fala e anda. Censurou-se Schiller por ter criado na *Noiva de Messina* apenas uma seqüência de cenas sem movimento; mas a criação de grupos plasticamente serenos foi precisamente uma conseqüência do coro e algo próprio da tragédia antiga. Após a estréia da peça, *Goethe* pensou que o espaço teatral, através dessa apresentação, estivesse consagrado a algo superior. O próprio *Schiller* pensava ter sentido, *pela primeira vez*, o efeito causado por uma tragédia. Ele escreve a Humboldt: "O senhor julgará então se eu, como contemporâneo de Sófocles, também poderia, pelo menos uma vez, ter recebido um prêmio."[62]

Instintivamente, então, em Schiller a visão de mundo foi a mesma que em Sófocles. Ele fez do coro, pela primeira vez, um meio de impedir o amálgama com o tema,[63] a entrega fusional à comoção orgiástica: agora, ele poderia lançar mão dos terríveis planos de fundo como nenhum outro poeta dramático moderno ousara. *Édipo rei* influenciou-o, conforme seu testemunho. "O acontecido como inalterável é, segundo sua natureza, muito mais terrível, e o medo de que algo *pudesse ter acontecido* afeta o ânimo de maneira bem diferente do medo de que algo pudesse acontecer."[64] O mundo é um enigma. Sófocles não é o poeta da perfeita harmonia entre divino e humano: submissão e resignação incondicionais, eis sua doutrina.

§6. **O tema da tragédia antiga**

6ª aula

Não existe invenção inteiramente livre (até o *Anteu*, de Agatão),[65] muito menos na tragédia burguesa. Menos ainda no drama histórico, [66] surgido do saber histórico e pressuposto por ele. Representação do passado nacional: aqui falta quase completamente a distinção conceitual entre mito e história. Às vezes, ela aparece acoplada ao passado recente (*A queda de Mileto* e *As fenícias*, de Frínico, e *Os persas*, de Ésquilo). O tema deve ser primeiramente nacional, em segundo lugar bem conhecido. Ou seja, não se tinha em vista atrair o interesse através da introdução de fatos novos, de enredos complicados: o prólogo de Eurípides fala muito claramente sobre isso. Os temas eram conhecidos de todos desde a infância, através dos

ciclos épicos e dos poetas líricos. Os mesmos dramaturgos tratavam de diferentes maneiras dos mesmos temas. Também aqui, vemos uma elevada idealidade no estado de espírito do povo, na medida em que a exigência recai sobre a forma, não sobre o tema. Por outro lado, mostra-se a saúde do povo, pois todo o brilho da poesia é circunscrito ao próprio passado e ao que lhe diz respeito, e todo o resto permanece na noite mais profunda. O sentimento de piedade pelo parente, o sentido aristocrático, pelo qual se sente inseparável de seus antepassados, está espraiado em cada alma. O amor pelo tema e pelo herói era um pressuposto do poeta. Este fato diz respeito à origem popular das festas dionisíacas. A tragédia utilizou-se do conjunto dos temas da tradição popular: mas onde se encontram estes, sobretudo? Na epopéia homérica, no ciclo épico. Isto foi exposto por Welcker[67]. As tragédias anteriores a Ésquilo não remetem à epopéia como sua fonte. Mas, comparando-se Ésquilo ao ciclo épico, compreende-se então em que sentido ele chamava sua obra de uma migalha da mesa de Homero. Há também testemunhos de que Sófocles se regozijava com o ciclo épico: isto é justificado pelos títulos e fragmentos de suas tragédias. Ésquilo permaneceu fixado ao tronco e à copa da épica: nele, ainda não aparece nenhum Alcméon furioso, nenhuma heroína Antígona, nenhuma Andrômaca; estes são descendentes. A popularidade desses temas é testemunhada também na pintura de vasos. Polemon (discípulo de Xenócrates) chamava Sófocles de um Homero trágico e Homero de um Sófocles épico. Ésquilo estava ainda muito mais próximo das origens ditirâmbicas da tragédia, ele conduziu o drama até Homero, mas não se prendeu tanto ao épico quanto Sófocles. Num processo bastante curioso, o drama lírico acolhe em si o romance: aqui, tudo deveria ser penetrado por um espírito novo, todos os temas deveriam ser modificados. O *tema* épico foi, de fato, completamente *subjugado*: uma tragédia que tivesse se desenvolvido diretamente a partir dele tornar-se-ia, antes de tudo, um espetáculo de marionetes, no melhor dos casos algo semelhante aos dramas históricos ingleses de Shakespeare: uma seqüência de imagens de ações vivas. Entre os gregos, não deveria ser introduzida uma massa muito grande de temas: mas uma única imagem, retirada da epopéia, onde ela havia sido apenas esboçada, deveria ser introduzida com as cores mais fortes. O drama grego da época de Ésquilo e Sófocles surgiu de uma mudança na direção do gosto, em oposição à maneira épica, que tinha feito a alegria dos séculos anteriores. Em abundância de ação, nada mais rivalizaria à epopéia; poder-se-ia apenas aprofundá-la. Comparemos com isso o tema dos primeiros dramas modernos. Os dramas espirituais representam, em primeiro lugar, a paixão, rigorosamente conectados aos evangelistas: mosteiros e igrejas foram os primeiros teatros, os primeiros atores foram religiosos. A história dos evangelhos, a partir da narrativa épica, converteu-se em simples diálogo. Esta maneira simples se enraizou no povo através de muitos séculos: ela construiu a lei atribuída posteriormente ao gênio. Mais tarde, as histórias de cavalaria e crônicas históricas. Entre os gregos, a epopéia é a fonte do drama; depois, ela é introduzida no decorrer do drama. Mas o drama moderno tem ainda uma segunda fonte: as moralidades, peças alegóricas; é a doutrina cristã, o fundamento dos mistérios, que aqui é diretamente simbolizada. O sacrifício de Cristo, a redenção do pecado original, é, na abstração moral, a luta entre o bem e o mal. A luta das forças do bem e das forças pecaminosas em torno do homem é representada em longos diálogos. Viam-se e criavam-se as obras dramáticas a partir de um ponto de vista moral: a justiça poética é o berço do drama moderno. Depois, aparecem misturas entre os mistérios e as moralidades: além disso, surgia ainda na França o futuro *intermezzo*, diálogos burlescos e peças polêmicas (caricaturadas por

Shakespeare na história divertida e tediosa de Píramo e Thisbe em *Sonhos de uma noite de verão*). Os mistérios inseriram um *intermezzo* na história da paixão. As moralidades convertem-se na esfera moral comum, as corporações aparecem: moral prática, querelas políticas e religiosas. A ligação entre o burlesco e o sublime. Nos mistérios era o diabo que tinha uma forma ridícula. Nas moralidades, o "vício" (como um louco em roupa colorida e com seus punhais de madeira). No século XV a representação do mal como o risível ficou conhecida no mundo inteiro.

§7. **Imitações da tragédia antiga. A tragédia antiga e a ópera**

Schiller reconheceu no coro a especificidade da tragédia grega, os italianos da Renascença a viram na música que a acompanhava. Anteriormente, [havia] o coro polifônico (madrigal) sem melodia e sem a possibilidade de se tornar um texto inteligível. Uma transformação da música no sentido dos gregos foi a solução encontrada. Ponto central em Florença a partir, aproximadamente, de 1580. Pensava-se reencontrar a música perdida dos antigos. Queria-se uma música na qual as palavras do texto fossem compreensíveis e os versos não fossem destruídos. Ou seja, dever-se-ia afastar a polifonia (monotonia dos gregos). Vincenzo Galilei[68] ousou compor cantos para *um único* timbre de voz. A graça artística do *solo* foi então descoberta. Na casa de Jacopo Corsi[69], chamava-se atenção para a música *dramática*; foi importante, sobretudo, o cantor Jacopo Peri. Ele pensava que os gregos se haviam utilizado, nas tragédias, de uma modulação que, de fato, não era propriamente uma melodia cantável e, ao mesmo tempo, caminhava para além do simples falado. Ele fez um arranjo para acompanhar a voz do baixo de forma que a voz entrava em consonância harmônica com a parte cantada, apenas durante as entonações fortes, e de outro modo simplesmente não intervinha. *Stilo rappresentativo*, início do recitativo. *Dafne* e *Eurídice* são os primeiros dramas desta espécie.

O efeito tinha algo de monótono: o sentimento musical não era repousante, mesmo que fosse muito bem recitado. O ímpeto para a representação da vida emotiva não correspondia a esses discursos contínuos. À orquestra não cabia nenhum efeito conjunto: a eliminação da polifonia foi a única realização essencial. A emoção individual não podia ganhar expressão dentro das rígidas prescrições do sistema musical; aqui, fez-se necessária uma ruptura. Claudio Monteverdi[70] a realizou. Monteverdi tinha a perspectiva de Platão: a melodia consistia de três coisas: o discurso, a harmonia e o ritmo. Consonância e dissonância, harmonia e ritmo, se organizavam de acordo com os discursos, estes, de acordo com o movimento dos afetos. No todo, sua declamação era mais passional que a de Peri, às vezes ela se transformava em cantilena: até mesmo um dueto aparecia. A voz de baixo que o acompanhava não era mais apenas um suporte empobrecido para o cantor. Sua orquestra é rica: cravo, flautas, diferentes instrumentos de corda, trombones, harpa dupla: havia *intermezzos* independentes, os instrumentos aparentavam-se ao tema. Essas introduções davam a oportunidade para a formação, ao mesmo tempo, de todos os tipos de música: todos os meios do reino dos sons foram empregados na imitação da vida afetiva, da dança mais jovial à dor mais sombria. A música tinha um objeto de infinita riqueza.

7ª aula

Do mesmo modo, o modelo antigo ainda teve duas ressonâncias: em Gluck[71], que privilegia o princípio da acentuação diante do melódico e anseia pelo retorno à verdade da expressão natural, e depois, mais recentemente, em Wagner, que além da mesma direção, apresenta ainda a antiga reunião entre compositor e poeta. Os esforços contrários mostram, usualmente, um salto para o outro extremo: os italianos, na sua exclusiva preferência pela ária, e a oposição de Rousseau a Gluck. Os esforços para retomar os antigos no campo da música vão além do princípio de que a música no drama em oposição à música absoluta, pode ser apenas meio para um objetivo, qual seja, o de apresentação do drama, e não um objetivo em si mesma. A ópera comum, não depurada por meio do modelo antigo representa um gênero artístico obscuro, pois ora o elemento dramático, ora o musical prevalece (segundo Mozart, a poesia é a filha obediente da música) – o que se procura atenuar, de modo desajeitado referindo-se ao Estado constitucional. Toda a clara prática dos antigos, que como povo artístico desprezava a mistura de estilo, impulsionou a música moderna: o renascimento da Antigüidade descobriu a música como meio de expressão do sentimento humano. A perspectiva era a de restituir à arte musical o efeito ético e estético sobre a formação, o seu significado cultural para o povo *inteiro*, em oposição à música dos críticos. O *povo* foi novamente chamado para julgar. Os compositores conquistam uma *meta*: expressar sentimentos, enquanto os antigos não podiam nem pensar nisso.

§8. **A importância dos três poetas trágicos na Antigüidade**

Do mesmo modo que Sófocles introduziu uma nova forma de tragédia, assim parece que Eurípides, desde o começo, seguiu seu próprio caminho. Ao lado deles, Ésquilo teve grande influência durante 12 longos anos, até que foi vencido pelo jovem Sófocles. Antes que Eurípides aparecesse, Sófocles dominou o palco juntamente com Ésquilo durante 15 anos, até que Eurípides venceu o concurso de tragédias pela primeira vez. Entre seus contemporâneos, os mais importantes foram Aristarco, Íon e Aqueu. Quando Agatão nasceu, todos esses três já tinham iniciado suas carreiras: ele venceu 11 anos antes da morte de Eurípides. Muitos poetas trágicos apareceram *depois* de Eurípides. O total domínio (quanto mais havia poetas trágicos, mais se falava de domínio) dos três (Pausânias os chamava de "os que se mostram", os "visíveis") já era reconhecido nas *Rãs*, 40 anos antes da lei de Licurgo e da construção das estátuas.[72] A partir das perspectivas de Platão e Aristóteles, Heraclides também escreveu sobre os três poetas trágicos. A importância deles crescia cada vez mais. E nada é mais claro para mostrá-la do que as reapresentações das peças. A recuperação começa com as peças de Ésquilo: é introduzida, pouco a pouco, a diferença que marca época entre a arte clássica antiga e a nova. Posteriormente, a supremacia de Eurípides durou séculos. Em vista disso, havia no espólio de Ésquilo tragédias inéditas, que seus filhos fizeram representar, assim como os netos de Sófocles e os discípulos de Eurípides o fizeram com as peças do avô e do mestre. As pessoas se acostumaram a separar a atividade do poeta da dos dirigentes do coro. Ou de uma direta resolução do povo após a morte de Ésquilo. Aristófanes diz: as trevas chegaram quando Ésquilo morreu. Nas *Rãs*[73], Ésquilo se gaba de que com ele a poesia não

teria morrido, tal como com Eurípides. Esse fato deve ser relacionado às recuperações de suas peças. Um decreto, uma decisão: quem quisesse representar uma tragédia de Ésquilo deveria ter a sua disposição um coro como pagamento. Enorme distinção na preferência dos atenienses pelos novos poetas. Segundo Quintiliano, "Ésquilo foi o primeiro a criar tragédias num estilo elevado, severo e grandiloqüente, muitas vezes até o exagero, porém na maior parte tosco e descadenciado; por esse motivo, os atenienses permitiram aos poetas posteriores que apresentassem nas competições as peças dele emendadas, e muitos foram, desse modo, premiados" [74]. Quintiliano sabia que poetas vivos representavam peças já encenadas apenas de maneira correta (com correções enganosas, arranjadas), mas não sabia o verdadeiro motivo pelo qual os atenienses queriam rever as peças de Ésquilo. Ele confunde (segundo Welcker) repetição por causa de um fracasso e repetição por fascínio. Contra Welcker deve-se contrapor o *Prometeu*.

Sabe-se pela lei de Licurgo e por Demóstenes que as peças de Sófocles e Eurípides continuaram a ser encenadas após a morte deles; isso esclarece o prestígio de Sófocles, que venceu 20 vezes e *nunca* foi o terceiro colocado. Sabe-se de um decreto segundo o qual os atenienses decidiram fazer um sacrifício anual a Sófocles. Com isso constituiu-se uma característica que diz respeito inteiramente à tragédia. Na época das *Rãs*, a massa já começava a preferir Eurípides. Queria-se ressuscitar Dioniso. As tragédias dos jovens poetas tornavam-nos mais tagarelas do que Eurípides, que, por meio de suas tagarelas tragédias filosóficas, ensinara os jovens a tagarelar. Grande comoção dos atenienses por ocasião de sua morte e Sófocles permite que os atores representem sem as coroas e até mesmo vestidos de luto. Nas tragédias subseqüentes, foi o espírito de Eurípides que, em geral, predominou. Mas também Menandro[75] e seus companheiros devem muito a ele. Duas peças da Nova Comédia escarnecem de Fileurípides, amigo de Eurípides. De fato, no seu discurso contra Licurgo (que recomendou três estátuas!), Filinos era apenas contra as de Sófocles e Eurípides.

8ª aula

Não podiam faltar modificações e acréscimos às antigas peças. Por uma tendência profundamente enraizada, referem-se, em parte, a pessoas do presente. São, pois, mudanças e acréscimos por motivos artísticos e dramatúrgicos. Expressões metafóricas, tais como remendo dos sapatos, com as solas costuradas com farrapos, são dirigidas contra o abuso das leis de Licurgo, pois as obras dos três trágicos, cujas estátuas teriam endividado o Estado, deveriam ser encenadas apenas segundo o texto que se encontrava em poder do Estado e sob o controle do legislador. Ptolomeu Euergetes conseguiu o controle para si, por um pagamento de 15 talentos (Galeno, nas *Epidemias* III 2,4 de Hipócrates). Dever-se-ia então pensar que, com isso, fornecia-se um fundamento seguro para a crítica. Nos escólios, introduzia-se a cópia mais antiga de uma peça. Havia também oscilações acerca do número de tragédias, ou seja, não se sabia o *total* das peças de um autor. Em terceiro lugar, o texto já era retrabalhado para a estréia (também entre nós existe a diferença entre o original e a peça encenada). Se nos escólios é dito expressamente quais trechos tinham sido inseridos pelos atores, essa inserção se dá entre a época do exemplar pertencente ao Estado e sua utilização em Alexandria.[76] Nos escólios, muitas antíteses, por motivos estéticos ou lingüísticos. Não havia nenhum meio necessário de controle. Por outro lado, dito com segurança: havia as inserções dos atores. Em

Alexandria só havia um critério de crítica: o texto mais antigo. Ou seja, no geral dever-se-ia duvidar da possibilidade de restauração do original. Mas o ponto de vista alexandrino, assim como o de Homero, é alcançável.

§9. **Sófocles e Ésquilo**

A diferença mais rigorosa entre eles está expressa na frase de Sófocles: Ésquilo faz o melhor, sem o saber. Nisso está expresso o julgamento segundo o qual o próprio Sófocles, conscientemente, sucede a Ésquilo, enquanto pelo mesmo motivo Eurípides se contrapõe a ele. Sófocles caminha para além da trilha de Ésquilo: até então, era o instinto artístico da tragédia que a impulsionava; agora é o pensamento. Mas em Sófocles o pensamento no seu todo ainda está em concordância com o instinto; já em Eurípides ele torna-se destrutivo em relação ao instinto.

São três os pontos principais nos quais se comprova essa progressão da consciência: Da *tetralogia* ao *drama único*. O que nos guia aqui não é nem tanto a nota de Suidas[77] acerca desse aspecto, mas os dramas tal como chegaram até nós: descrição dos ditirambos em quatro partes e apresentação de um acontecimento em quatro imagens diferentes. "A tragédia lírica". A unidade consistia então no acontecimento *único*. Agora, a tetralogia segundo Ésquilo: 1) na tragédia individual o esquema da tragédia lírica é retomado; 2) a unidade do todo não consiste mais na unidade de um único acontecimento, mas numa *essência* ou em um *pensamento* (a linhagem como uma idéia platônica). O acontecimento único concreto é cada vez mais volátil: finalmente, resta apenas um pensamento como vínculo. A força artística introduziu-se, então, no drama individual. No todo, a reflexão domina. Neste aspecto, Sófocles encontrava uma limitação em Ésquilo: ele sentia falta, no drama único, de uma rigorosa necessidade *artística* e via a tetralogia como um erro. O tempo desdobrado do sentido artístico ático rejeitava a tetralogia. Segundo a pesquisa de Welcker privilegiou-se este ponto de vista. Se quisermos, talvez, seguindo Aristófanes, caracterizar Ésquilo como o mais significativo dos três trágicos, então ele o é *apesar* da tetralogia. Esta é o cordão umbilical por meio do qual a tragédia estava ligada ao ditirambo, sua mãe.

O erro está aqui: a unidade da tragédia está no pensamento e não na *forma*, mas também a unidade da *forma* é impossível no drama único, porque cada um deles sinaliza, a partir de si mesmo, para um drama seguinte. A nostalgia artística pela forma *acabada* é modificada, enfim, pela tragédia individual e novamente utilizada. Ao final, não se vê a forma *completa*, mas os *fios* pensados que entrelaçam as partes. Cada parte *ilustra* o pensamento fundamental, mas entre estas ilustrações não há uma necessidade lógica. O caráter que domina toda a arte antiga é a unidade do *baixo-relevo*. O deslocamento de Sófocles em relação a Ésquilo equivale a *estátuas* em contraposição ao baixo-relevo, a superação da unidade do pensamento por meio da *unidade formal*. Em contraposição, o ponto de vista de Eurípides: para ele a unidade formal era algo desnecessário, porque ele julga do ponto de vista do *espectador*. Ele retoma o ponto de vista da tetralogia, na medida em que a transporta para o *drama único*: as partes de suas tragédias têm apenas a unidade do baixo-relevo; elas não reivindicam serem vistas como um todo, mas como se o baixo-relevo girasse em torno de uma rotunda: sempre que uma parte desaparece diante dos olhos, surge uma outra.

Segundo ponto: o significado do *coro*. Com a introdução de um *segundo* ator, o *drama* nasceu da tragédia lírica. Antes, os pontos culminantes eram apenas os grandes coros patéticos; o prólogo e os episódios tinham apenas o sentido de partes preparatórias. O todo continha quatro partes. Agora o significado dos episódios é outro: enquanto antigamente o *pathos* da massa do coro queria provocar a compaixão, e apenas aproveitava a oportunidade para agir com contundência, como se o *pathos* precisasse de uma explicação, agora se quer ver o *pathos* das *virtuose* como o ponto culminante. Isso aconteceu com o desenvolvimento da mímica, ou melhor, quanto mais *virtuose*, mais se desenvolvia a *natureza do ator*. Como o ditirambo, que segundo o testemunho de Aristóteles era inicialmente simples e dividido em estrofes, mas pouco a pouco foi perdendo essa divisão enquanto a técnica dos atores se desenvolvia e o efeito era confiado aos virtuose, também o coro tornou-se então apenas secundário (ciclopes e touros); o significado do coro em Ésquilo se modificou completamente. Ele não é mais protagonista. O que é ele então? Em Ésquilo o coro mostra uma oscilação em seu significado; em Sófocles, ganha uma posição inteiramente *nova*, tornando-se um curador que não age. Ele traz tranqüilidade à obra, impede o arrebatamento absoluto por meio do forte efeito dos virtuose: não devemos, como diz Schiller, nos misturar com os temas. O elemento do pensamento, que em Ésquilo se estende sobre toda a tetralogia, em Sófocles foi direcionado para o coro. Ele *depura* o poema dramático, na medida em que separa a reflexão das personagens em ação. Nas partes lírico-musicais, o coro deveria agora baixar a voz, tornando-se mais suave, mais brando, mais doce: daí derivam os nomes "*glykýs*" (doce, agradável, delicioso) e "*mélissa*" (mel), o que não se legitima de modo algum a partir dos dramas e da visão de mundo de Sófocles do que é *trágico*, que, em relação a Ésquilo e Eurípides, é uma visão infinitamente mais áspera.

Terceiro ponto: o mundo dos deuses e dos homens no drama de Ésquilo está em íntima relação *subjetiva*. Ele acreditava na unidade entre tudo o que é divino, justo e moral e os que são *felizes*. O individuo é medido por essa balança. Os deuses são reconstruídos segundo este conceito de eticidade, e a crença popular em demônios cegos, por exemplo, é corrigida quando estes se tornam instrumento da justa punição de Zeus. A idéia primitiva da maldição das gerações é despida de todo caráter hereditário, pois o indivíduo não tem nenhuma *necessidade* de sacrilégio, e cada um pode escapar dele. Ésquilo acreditou poder reconhecer na existência apenas uma *tendência* ao sacrílego.

Em todos estes aspectos Sófocles reabilitou o *ponto de vista do povo* e, com isso, atingiu o ponto de vista propriamente *trágico*. O ponto de vista de Ésquilo é ainda o *épico*, ou seja, é inteiramente imanente, e se dá por satisfeito com isso: este ponto de vista otimista e ingênuo será reintroduzido posteriormente por Eurípides como socratismo e domina a nova comédia. A visão *trágica* do mundo encontra-se apenas em Sófocles. O destino *imerecido* parece-lhe trágico: os enigmas da vida humana, o verdadeiramente aterrador era sua musa trágica. A catarse aparece como o sentimento necessário de consonância no mundo da dissonância. O sofrimento, a origem da tragédia, transfigura-se nele: passa a ser compreendido como algo sagrado. Lembremos do êxtase místico, abençoado, do *Édipo em Colono*. A distância entre o humano e o divino é imensurável: diz respeito à mais profunda submissão e resignação. A virtude verdadeira é a moderação, não uma virtude ativa, mas apenas negativa. A humanidade heróica é a humanidade mais nobre, mas sem esta virtude; seu destino demonstra o abismo infinito. Raramente há uma *culpa*; apenas uma falta de

conhecimento acerca do valor da vida humana.

9ª aula

Detalhes da vida de Sófocles (não no *Laurentianum*): "Ele aprendeu a tragédia com Ésquilo e introduziu inúmeros elementos novos nas peças, suprimindo de início o papel do poeta, por ter uma voz fraca, pois antigamente o poeta representava a si mesmo; ele aumentou o número de coreutas de doze para quinze e inventa o terceiro ator."[78] Separação entre ator e poeta, separação entre e o dirigente do coro (*khorodidáskalo*) e o poeta (desde a morte de Ésquilo). O aumento da importância do ator e do coro aconteceu, sem dúvida, *ao mesmo tempo*; desse aumento, entretanto, resultou uma *depreciação* do significado do coro: no início, um ator para 12 coreutas, depois um ator para seis coreutas e então um ator para cinco coreutas. Devido a essa separação, foi introduzido o *virtuosismo* e por isso o *logos* se tornou cada vez mais protagonista. Nesse caso, Sófocles está no caminho de Ésquilo. Do teatro ele celebra a ausência de poder da profissão, não o desprezo por ela. (Outros talentos como Tamiris e Nausícaa. O jogo de bola é uma parte da dança, assinalada por belos movimentos. Talvez o drama satírico Nausícaa.)[79]

Ésquilo como *mestre*: Lessing duvida disso.[80] Ele não quer investigar alguns detalhes técnicos, aquilo que se poderia, em geral, ensinar na arte dramática. Por isso Lessing nega que tenha havido princípios gerais na época de Ésquilo. Logo Ésquilo não poderia ensinar algo que ele próprio não aprendeu: ele não estudou o drama, chegou a ele instintivamente. Também não transformou sua capacidade natural em ciência; daí a repreensão de Sófocles. Como Sófocles poderia aprender com ele uma coisa que ele faz sem saber que o faz? Mas, se qualquer dúvida acerca da incapacidade do *mestre* Ésquilo não é legítima, então Lessing exige uma justificativa histórica. Quando da primeira apresentação de Sófocles, este se indispõe com Ésquilo, que deixa Atenas. Se o mestre tivesse sido superado nessa primeira tentativa pelo discípulo, seria um fato tão extraordinário que Plutarco não o teria esquecido. Em todo caso, é válido dizer acerca desta primeira apresentação que Sófocles se mostrou como imitador do estilo de Ésquilo à sua própria maneira. Testemunho importante: ele confessa ter imitado Ésquilo. O "ele aprendeu a tragédia com Ésquilo" talvez signifique apenas: Ésquilo era seu predecessor, e ele o imitou. Nos grandes períodos da história da arte é um hábito dos discípulos imitar o mestre e então, pouco a pouco, desenvolver seu estilo pessoal. Deve-se perguntar apenas se o "ele aprendeu" deve ser entendido no sentido pessoal. Ésquilo não é, naturalmente, um professor de Estética, e é apenas isso o que Lessing afirma. Por outro lado, seria totalmente descabido que não houvesse entre grandes artistas uma relação seja de mestre e discípulo, seja de rivalidade. A vitória nada prova: o embate denota apenas a simultaneidade de dois talentos, mas não descrédito ou ciúme. Então, podemos dizer que Sófocles, no primeiro período, imitou Ésquilo, que ele honrava como mestre. E não houve, entre eles, nenhuma relação pessoal? A viagem de Ésquilo motivada por irritação pode fazer parte, com razão, das anedotas dos peripatéticos: se toda viagem fosse feita por causa de uma irritação (por grande fidelidade à pátria), então toda irritação produziria uma viagem. E aqui se presumiu a irritação. Na verdade, ninguém deveria ter ficado mais orgulhoso com a vitória de Sófocles do que Ésquilo.

Essa relação de piedade foi descrita por Aristófanes (em *As rãs*): o fato de ter lutado

contra ele não cortou as relações. Sófocles assume o lugar de honra de Ésquilo como poeta trágico, estende-lhe amigavelmente a mão e o abraça, enquanto Ésquilo se dispõe, com prazer, a acomodar-se no lugar ao seu lado. Sófocles dá-lhe a primazia; apenas contra Eurípides Sófocles usará seu privilégio.

§10. **Sófocles e Eurípides**

De acordo com o primeiro escólio das *Fenícias*, era uma opinião antiga dizer que havia rivalidade entre Sófocles e Eurípides.[81] Talvez tenha havido no fim da vida de Sófocles uma aproximação; no mínimo, no fim da vida ele mudou seu drama em alguns aspectos, à maneira de Eurípides. Quando a notícia da morte de Eurípides chegou a Atenas, trajes de luto, sem a coroa.[82]

10ª aula

Com Eurípides há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia – a mesma ruptura que, por essa época, se mostra em todas as formas de vida. Um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o *pensamento*; tudo o que existe sucumbe a uma crítica devastadora porque o pensamento ainda se desenvolve unilateralmente. O poeta trágico, que sempre foi considerado mestre do povo, transmite-lhe esta nova educação. O impulso é dado por Eurípides, que de início, como Sócrates, volta-se contra a simpatia popular e, no final, a conquista. A tragédia de Eurípides é o termômetro do *pensamento* estético e ético-político de sua época, em oposição ao desenvolvimento instintivo da arte antiga, que chegou ao seu final com Sófocles, uma figura de transição, pois seu pensamento ainda se move na trilha dos instintos, e neste sentido ele é seguidor de Ésquilo. Com Eurípides surge uma cisão. Ponto de vista sem consideração ou piedade para com o antigo. Onde lhe parece necessário criticar o antigo, ele o faz com uma clareza desavergonhada, como por exemplo com relação ao *coro*. Este, embora já contradizendo sua época não-poética, não foi eliminado: Eurípides o utiliza, sem mascará-lo artisticamente, como Sófocles o fizera, ora entre as músicas, ora entre as falas; nunca, como queria Aristóteles, "um elo do todo". Nele, o cantado aparece sem nenhuma relação *próxima* com o decorrer da ação, como em outras tragédias: a partir de Agatão, cantam-se canções intercaladas com a ação. A unidade do organismo artístico não era a meta, mas o efeito (escólio 125 da *Oréstia*): o ponto de vista era uma estética do espectador. Como a tragédia exerce seu efeito mais poderoso? Neste aspecto, Aristóteles não se enganou: Eurípides é o "mais trágico dos poetas". [83] A "transformação da felicidade em infelicidade, como conseqüência de um erro" tornou-se nele o ponto de partida habitual. O efeito está na *cena*, não no *conjunto*: por isso uma composição rígida não é necessária. Significado do *prólogo* para o efeito: no início, a história preparatória era desfeita na exposição, o necessário (em si, feio) era artisticamente mascarado. Agora, ela é dita antes, como um programa; primeiro se aprende, depois se sente o efeito. Lessing reconheceu corretamente este aspecto e defendeu Eurípides. A exposição de modo algum deixa de existir. Ela acontece após o prólogo,[84] o que é um meio significativo para estabelecer, de antemão, para todos os espectadores, a interpretação do tema, onde há ou não divergência. O deus *ex-*

machina já existe em Sófocles, no *Filocteto*, onde é um meio para a mais profunda submissão e resignação diante do divino. Uma intriga longamente tramada está a ponto de se extraviar; o poeta escarnece da astúcia humana, por meio da aparição do deus. Em Eurípides, a perspectiva é de que o nó deve estar tão apertado que não possa ser rompido; agora apenas um milagre pode salvar. O milagre é um *efeito* muito mais forte do que a solução psicológica: "*Nec deus intersit nisi dignus vindice nodus*."[85] Aristóteles diz que a máquina dos deuses não seria jamais imprópria: o mito, freqüentemente, se refere a aparições. Com elas, Eurípides abriu perspectivas para o futuro: afinal de contas, o deus *ex machina* é uma parte do poema épico, assim como o prólogo é um poema épico no começo: no meio deles está a realidade dramática. Assim como Sófocles deslocara a reflexão para o coro, a fim de depurar o poema dramático, Eurípides deslocou a história existente exterior ao drama para o prelúdio e o epílogo do drama. Por fim, o deus *ex machina* de Eurípides tornou-se um meio seguro para distribuir felicidade e infelicidade às ações segundo o mérito: ele retoma o ponto de vista de Ésquilo, só que nele não se trata do bem-estar das linhagens, dos estados e povos ou mesmo da humanidade (como no *Prometeu*), mas do bem-estar dos indivíduos. Ponto de vista do racionalismo, também representado por Sócrates. A conexão entre ambos é importante: Sócrates como colaborador filosófico, Sócrates como espectador das tragédias de Eurípides. Sócrates, o mais sábio ao lado de Eurípides.

Reforma da arte segundo princípios socráticos: tudo deve ser compreensível, para com isso tornar-se compreendido. Nenhum lugar para o instinto. Este princípio, em oposição a Ésquilo e Sófocles, mobiliza uma enorme força da vontade. A crítica feita por Aristófanes nas *Rãs* não invalida o cerne mais íntimo da reforma de Eurípides; em todo caso, na época, ele já havia triunfado e apenas os representantes dos "bons velhos tempos" o rejeitavam. Eurípides se vangloriava por seus êxitos: o povo aprendeu a falar e filosofar com ele, a tragédia perdeu seu efeito explosivo. É conhecida a predileção apaixonada dos poetas da Nova Comédia, por exemplo Menandro e Filemon, por ele. Na intriga e no tom burguês Eurípides é também o precursor direto da Nova Comédia. Um povo imaginário, os abderitas, caía apaixonado por Andrômeda:[86] aqui se encontravam efeitos de eco, petrificações por meio de medusas, transfiguração de Perseu entre as estrelas. O ator Arquelaus. Luciano, *De historia conscribenda*, I. O culto a Eurípides é o mais antigo e o que mais se expandiu – até A.W. Schlegel.[87]

---

1. São conservadas na Biblioteca Particular de Nietzsche, em Weimar, seis diferentes edições de obras de Sófocles: 1) os dois volumes "explicados" por F.W. Schneidewin (o primeiro com "Ájax" e "Filocteto" e o segundo com "Édipo tirano"), publicados em Berlim, em 1855-1856; 2) os dois volumes traduzidos por Christian Grafen zu Stolberg, publicados em Hamburgo, em 1823; 3) a edição da "Antígona", "com tradução em versos e notas investigativas e explicativas" de J. A. Hartung, editada em Leipzig, em 1850; 4) uma edição do "Édipo rei", também traduzida por J.A. Hartung e publicada em Leipzig, em 1851; 5) uma edição do "Édipo tirano", organizada por Marcius Schmidt e publicada em Jena, em 1871, e 6) a edição de Theodorus Bergk, publicada em Leipzig, em 1858.

2. "A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no *Édipo*" (Aristóteles, *Poética*, XI, 62, trad., coment. e índices Eudoro de Souza, São Paulo, Abril, 1979, coleção Os Pensadores).

3. Já no Frag. Póst. 1[103], outono de 1869, Nietzsche escrevia: “A estúpida doutrina da justiça poética é intrínseca ao drama familiar burguês, como reflexo da existência do filisteu: ela é a morte da tragédia” (KSA, 7, p.40). A questão da “justiça poética” associa-se ao tema da “culpa trágica”. Segundo Kurt von Fritz (“Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit”, in *Antike und moderne Tragödie*, Berlim, Walter de Gruyter, 1962), a idéia de que culpa trágica e culpa moral são a mesma coisa – daí a exigência de uma “justiça” especial, a do poeta – remonta à própria Antigüidade, em especial à figura de Sêneca. O sábio estóico combate o palco trágico grego, considerado fonte de todo mal. O herói trágico, ao contrário de sua concepção no mundo grego, existe agora para dar o exemplo do que acontece com aquele que se deixa levar pela paixão exacerbada. Assim sendo, o herói estóico por excelência seria Heracles e a tragédia, em vez de causar terror e compaixão, passaria a causar admiração. A “falha” (*hamartia*) trágica, à qual Aristóteles se referia no capítulo XIII da *Poética*, transformou-se, ao contrário do que pensava o Estagirita, em falha moral. Para Kurt von Fritz, o fortalecimento desta concepção se dá com a participação decisiva do cristianismo e sua consciência do pecado. A fórmula que resume essa teoria seria dada por Jules de la Mesnardière, em sua *Poética*, publicada em Paris em 1640: “*Le thêatre est le trône de la Justice*” [o teatro é o trono da justiça] (cf. a respeito Albin Lesky, *A tragédia grega*, São Paulo, Perspectiva, 3ª ed., 1996, p.42s.). A posição de Schopenhauer acerca dessa questão, no Livro III do *Mundo como vontade e representação*, dá a medida da proximidade, mas também da distância, de Nietzsche em relação a ele: Schopenhauer considera a “justiça poética” uma “visão de mundo obtusa, otimista, racionalista-protestante ou mais propriamente judaica”. O verdadeiro sentido da tragédia não é a expiação dos pecados individuais do herói, mas do pecado original, comum a todos, isto é, “a culpa da existência ela própria”. Schopenhauer termina sua argumentação citando uma passagem de Calderón de la Barca, bastante próxima da “sabedoria pessimista do Sileno”.

4. Trata-se da obra em três partes escrita por Schiller de 1794 a 1799. Wallenstein é descrito como o homem dividido entre a rebelião e a obediência, a vitória e a derrota, a vida e a morte. Referindo-se aos “astros funestos”, Nietzsche está se lembrando, sem dúvida, de Seni, o astrólogo de *Wallenstein*. Nietzsche conhecia a peça, no mínimo desde os tempos de Pforta. Ele menciona a sua leitura, assim como o trabalho que deveria fazer sobre uma das personagens da obra, em duas cartas: à mãe, em meados de novembro de 1859 e em carta conjunta à mãe e à irmã, em 5 de dezembro de 1861 (KSB, 1, p.84 e 191, respectivamente). Lembremos que em 1859 foi festejado o centenário de nascimento de Schiller; daí, sem dúvida, sua presença intensa nas atividades acadêmicas daquele ano em toda a Alemanha. Em carta à tia Rosalie, escrita de Bonn em 11 de janeiro de 1865, Nietzsche conta que assistiu a uma encenação do *Wallenstein* (KSB, 2, p.37).

5. “Édipo rei”, v.940-950, in *A trilogia tebana*, trad. e apres. Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 3ª ed., 1993.

6. Em alemão, “*sein Placet zu applaudieren*”. Nietzsche usa, para “súplica”, a palavra francesa *placet*.

7. Encontramos nesta expressão os primórdios da crítica contundente do jovem Nietzsche à “cultura filistéia” do seu tempo, tal como ele a desenvolverá, em especial, nas *Considerações extemporâneas*. A expressão evoca tanto a hipocrisia com a qual o fariseu dizia-se o cumpridor fiel da lei, aparentando uma santidade que não possuía, quanto a figura do filisteu, palavra que por sua vez evoca não apenas aquele que pertencia a uma tribo não-semita dominada pelo rei Davi, segundo a tradição bíblica, como também, e principalmente, o burguês de espírito vulgar e estreito da Alemanha de sua época. Aplicada criticamente à questão da “estética dos efeitos catárticos”, a expressão adquire, sem dúvida, uma surpreendente atualidade, numa época em que arte e cultura significam, principalmente, entretenimento.

8. Interessante observar que, mais ou menos uma década depois, no período que coincide com a leitura da obra de Wilhelm Roux, *Der Organismus als inneren Kampf*, Nietzsche considera como manifestação de uma vida baixa aquela que se aproxima da do caracol, que se enterra no próprio casco, limitando ao mínimo suas trocas orgânicas. Ou seja, o organismo se fecha completamente aos estímulos dolorosos que vêm do exterior, diminuindo portanto sua capacidade de assimilá-los, condição prévia do trabalho ativo da interpretação reparadora. (cf. Barbara Stiegler, *Nietzsche et la biologie*, Paris, PUF, 2001, p.41-2, e Wolfgang Müller-Lauter, “*Der Organismus als inneren Kampf*. Der Einfluss von Wilhelm Roux auf Friedrich Nietzsche”. *Nietzsche-Studien*, 6, 1977).

9. Em alemão *Entstehung*: surgimento. Como veremos no decorrer do texto, aqui Nietzsche ainda não faz diferença explícita entre os termos *Entstehung* e *Ursprung*. Ambos remetem à mesma idéia de “nascimento” (*Geburt*), anunciando o título do *Nascimento da tragédia*. A mesma indiferenciação se encontra no Frag. Póst. 1[1], outono de 1869 (KSA, 7, p.9). Para estas questões, remeto ao texto de Michel Foucault “Nietzsche, a genealogia e a história” (in *Microfísica do poder*, Rio de Janeiro, Graal, 1979).

10. Os mistérios eram peças teatrais da Idade Média representadas em praças públicas e cujo assunto era, quase sempre, tirado da Sagrada Escritura ou da vida dos santos, podendo entretanto incluir um tema da atualidade histórica. A participação musical, através de intermédios instrumentais ou vocais, canções, coros, ruídos de cena estilizados musicalmente ou até bailados, era também muito importante. A partir do século XIV, tanto na França quanto na Inglaterra e na Alemanha os mistérios duravam vários dias e narravam a história sagrada desde a expulsão de Adão e Eva do Paraíso até a vida de Jesus e o Juízo Final. Anatol Rosenfeld faz uma diferença entre os *Myrakel*, os milagres, com enredos em torno da vida dos santos, em especial dos milagres de Maria, e os *Mysterienspiele*, os mistérios, baseados em enredos bíblicos (cf. *História*

da literatura e do teatro alemães, São Paulo, Perspectiva, 1993, p.177).

11. Em alemão "*tragische Trieb*": impulso trágico. Sobre a tradução de *Trieb* por impulso, cf. a nota 21 de Paulo César de Souza à sua tradução de *Além do bem e do mal* (São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.216-8).

12. Em alemão *Schicksaltragödie*: tragédia do destino. Rosenfeld, que prefere a tradução "tragédia da fatalidade" (op.cit., p.241), atribui a Ludwig Tieck (1773-1853) a criação desse tipo de peça, que "mostra o homem vivendo sob a determinação férrea de uma fatalidade, que o encaminha inexoravelmente a um fim sinistro. Uma profecia, uma casa assombrada, um dia maldito, um punhal enfeitiçado e, por ironia, até um garfo provocam desastres tremendos, através de gerações, até se extinguir a estirpe amaldiçoada" (op.cit., p.241). Segundo Walter Benjamin, nessas peças "o cerne da noção de destino é muito mais a convicção de que a culpa como tal é, nesse contexto, sempre culpa da criatura – o pecado original em termos cristãos – e não transgressão moral do agente, desencadeando por meio de uma manifestação sempre fugidia a causalidade como instrumento de uma fatalidade, que se desenrola inexoravelmente. O destino é a enteléquia de um acontecimento na esfera da culpa" (cf. "Conceito de destino no drama de destino", in *Origem do drama barroco alemão*, trad., apres. e notas Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984, p.153. A tradução acima foi modificada por Ernani Chaves). Lembremos também que no §51 do Livro III de *O mundo como vontade e representação* Schopenhauer estabelece uma tipologia da tragédia, levando em conta os diversos caminhos através dos quais toda tragédia se dirige para "a apresentação de um grande infortúnio". No segundo tipo encontram-se as tragédias caracterizadas pelo "destino cego, i.e., por acaso ou engano", cujo modelo seria o *Édipo rei* e onde se encontraria também *A noiva de Messina*, de Schiller.

13. Famosa peça de Schiller, de 1803, cuja ação se passa na Sicília, considerada em geral como uma "tragédia do destino". Seus temas dominantes são: o sentimento de uma fatalidade inexorável, uma maldição atávica que esmaga os inocentes, o ódio fratricida e o amor incestuoso. Nietzsche irá se referir explicitamente mais adiante, ao Prefácio da peça (cf. Friedrich Schiller, *A noiva de Messina*, trad. Antonio Gonçalves Dias, São Paulo, Cosac & Naify, 2004).

14. Trata-se do austríaco Franz Grillparzer (1791-1872), que representa para o drama austríaco o mesmo que Goethe e Schiller para o alemão. Nietzsche refere-se a uma das mais famosas peças de Grillparzer, *Die Ahne* (*A ancestral*), escrita em agosto de 1816 e representada pela primeira vez em 31 de janeiro de 1817 no Teatro de Viena, antes de fazer enorme sucesso por toda a Europa. A peça mistura elementos espanhóis, vindos de Calderón de la Barca com elementos da "tragédia do destino", assim como das peças de fantasmas autóctones, apreciadas no teatro popular da Viena da época, ao lado das peças de contos de fada e das "flautas mágicas" (Rosenfeld, op.cit., p.256). A ancestral que dá título à peça foi morta por seu marido, que a encontrou com um amante. Desde então, ela retorna como um espectro a cada vez que uma infelicidade está por vir, além de ser a responsável pela maldição que recai sobre a família dos condes de Borotin. O espectro só deixará de aparecer quando toda a família for destruída pelo incesto e pelo parricídio.

15. Friedrich Ludwig Zacharias Werner (1768-1823), autor de *24 de fevereiro*, escrita em 1809 e encenada em Weimar pela primeira vez, sob a direção de Goethe, no teatro privado de Madame de Stäel. Sua primeira apresentação pública se deu também em Weimar, exatamente no dia 24 de fevereiro de 1810. Essa peça teria dado início à moda das "tragédias do destino". O dia 24 de fevereiro proporciona a uma certa família uma calamidade: o filho enriquecido que retorna incógnito à casa paterna é assassinado pelos pais necessitados, a fim de se apossarem de sua fortuna.

16. Desta feita, trata-se de duas peças de Christoph Ernst Freiherr von Houwald (1778-1845). Nelas, respectivamente, o quadro e o farol desempenham o papel de objetos fatídicos. Ainda Walter Benjamin: "A fatalidade [*Verhängnis*] não está distribuída apenas entre as personagens, mas igualmente entre as coisas … . Pois mesmo a vida das coisas aparentemente mortas adquire poder sobre a vida humana, quando ela se rebaixa ao nível da mera criatura" ("O adereço", in op.cit., p.155).

17. Em alemão *Seiende*: existente. Cf. a tradução de Jacó Guinsburg ao *Nascimento da tragédia* (São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.148, n.36).

18. Em alemão *Ursprung*: origem. Cf. nota 9.

19. As moralidades eram um dos exemplos do drama humanista do século XVI, que também expressavam o caráter teológico-moralizante da época. Geralmente se constituíam de longos debates entre personagens alegóricas, que representam virtudes e vícios (cf. Rosenfeld, op.cit., p.187).

20. No Frag. Póst. 1[70], outono de 1869, lê-se: "A tragédia grega é [feita] da mais completa fantasia: não por uma insuficiência, como a comédia justifica, mas por um princípio consciente " (KSA, 7, p.32). Ao se referir à comédia, Nietzsche tem em vista a crítica de Aristófanes em diversas obras.

21. Ainda no fragmento citado na nota anterior: "A dança religiosa do coro com seu andante, delimita a fantasia do trágico grego: imagens vivas, de acordo com as pintadas nas paredes dos templos. Para as imagens vivas, música permanente: isso requer um andamento e um patético estímulo de vida em *andante*."

22. Já encontramos uma referência a essas festas no primeiro dos fragmentos póstumos de Nietzsche por nós conhecido. Nele as danças de são João e são Guido são consideradas a expressão, na "vida do povo alemão", do "movimento de entusiasmo

dionisíaco", um fenômeno do qual "a medicina de hoje fala como de uma epidemia popular na Idade Média" (Frag. Póst. 1[1], outono de 1869, KSA, 7, p.10). Esse fragmento termina de forma bastante significativa: "De uma tal epidemia popular, o drama musical antigo floresceu: e a infelicidade das artes modernas é não ter surgido de uma tal fonte misteriosa". No Frag. Póst. 1[34], ainda do outono de 1869, Nietzsche escreve que "os traços orgiásticos de Dioniso têm sua imagem nas danças de são João e são Guido" (KSA, 7, p.19). Nietzsche cita aí as "Crônicas da cidade de Colônia", aparecidas em 1491, que continham inúmeras referências a esses "êxtases na dança". A fonte de Nietzsche para esta referência, apontada por ele mesmo no fragmento, é J.F.K. Hecker, *Die Tanzwuth: eine Volkskrankheit im Mittelalter* (Berlim, 1832). "Dança de são Guido" tornou-se o nome de uma doença nervosa, o reumatismo articular agudo, caracterizada por convulsão muscular e movimentos desordenados e involuntários, que em geral acomete crianças entre os 6 e os 7 anos e entre os 11 e os 15 anos, especialmente as meninas, devido ao cansaço ou à fadiga por excesso de trabalho ou estudo. O nome deriva de episódio relacionado à vida de são Guido, em cuja devoção ergueu-se uma capela perto de Ulm, na Suábia, e que teria curado o filho de Diocleciano, expulsando o "demônio" de seu corpo. Confundiam-se, portanto, os estados extáticos com a possessão demoníaca. Num período mais próximo da redação do *Nascimento da tragédia*, Nietzsche menciona essas danças (cf. Frag. Póst. 7[50], fim de 1870 - abr 1871, KSA, 7, p.150). Ele cita essas festas logo no capítulo inicial do *Nascimento da tragédia* – referindo-se criticamente à associação entre o êxtase e as "moléstias populares", como medicalização do elemento dionisíaco (KSA, 1, p.29; trad. bras., p.30) – e, ainda uma vez, num texto tardio, *A genealogia da moral* – onde essas "tremendas epidemias epilépticas" são consideradas o resultado do "*training* de penitência e redenção" ao qual é submetido o homem moderno (KSA, 5, p.391-2; cf. ed. bras., trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Brasiliense, 1987, p.162).

23. A idéia do ditirambo como um gênero da lírica dionisíaca e sua condição de raiz genética da tragédia já se encontra – sem que Nietzsche a cite, embora a conhecesse muito bem! – na obra de Karl Otfried Müller, *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Aleanders*, vol. 2 (Breslau, 1857), no capítulo intitulado "Ürsprunge der dramatischen Poesie" (cf. Barbara von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste de Musik". Kapitel 1-12*, Stuttgart, Metzler, 1992).

24. Barbara von Reibnitz também indica com precisão a fonte deste período inteiro iniciado em "O estado extático" até "a alma é lançada fora de si". Trata-se de uma passagem de Yorck von Wartenburg, em *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles* (Berlim, 1866, p.22), que Nietzsche havia pegado emprestado da biblioteca da Universidade da Basiléia nessa mesma época. A autora acrescenta ainda que a idéia da relação entre tragédia e êxtase advém de um fragmento de Plutarco (Von Reibnitz, op.cit., p.29).

25. Lusos, o libertador, o salvador, o desatador dos nós, era um dos nomes de Dioniso. A interpretação das festas dionisíacas como "festas de libertação" já fora feita por Bachofen, em *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (1859), que Nietzsche pegou emprestado da biblioteca da universidade em junho de 1871. Entretanto, aqui Nietzsche refere-se a outro texto de Bachofen, *Die Sage von Tanaquil* (1870), onde se encontra essa mesma interpretação do fenômeno dionisíaco (cf. Von Reibnitz, p.87). Sobre Nietzsche e Bachofen, cf. Charles Andler. *Nietzsche, sa vie et sa pensée* (Paris, Gallimard, 1955, vol.1, p.418-23) e Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche* (Madri, Alianza Editorial, 1981, vol.2, p.39-42).

26. Com esse sentimento antioriental, Nietzsche acompanha toda uma tradição da imagem clássica dos gregos no século XIX, também construída em oposição aos bárbaros asiáticos. Essa desvalorização do Oriente se encontra tanto em Bachofen quanto em Burckhardt, dois interlocutores fundamentais de Nietzsche naquele momento. Cf. a respeito desta questão Andréa Orsucci, *Orient-Okzident. Nietzsches Versuch einer Löslosung vom europäischen Weltbild* (Berlim/Nova York, De Gruyter, 1996).

27. "A relação com animais selvagens diz respeito à representação de Dioniso nas artes plásticas e na literatura, ela não se encontra na tradição da história do seu culto" (cf. Von Reibnitz, op.cit., p.85).

28. A relação entre Shakespeare e os trágicos gregos continuará sendo destacada posteriormente, em especial nos livros do chamado "segundo período" do pensamento de Nietzsche (cf., por exemplo, *Aurora*, §240, e *A gaia ciência*, §98).

29. Referência ao fato de que, com *Édipo rei*, Sófocles não venceu o concurso de tragédias.

30. Em alemão *Palinodie*: palinódia, do grego *palinoidia*, que tanto pode ser um poema que desdiz aquilo que se disse em outro, como também tem o sentido de "retratação", como nos indica o *Novo Dicionário Aurélio*. Em outras palavras: Eurípides, nas *Bacantes*, teria se retratado diante de Dioniso! Pode-se entender melhor, portanto, o lugar paradoxal de Eurípides na análise do jovem Nietzsche, que culmina no *Nascimento da tragédia*: ao mesmo tempo em que ele mata a tragédia, isto é, o dionisíaco, oferece nas *Bacantes*, o modelo do dionisíaco.

31. Demóstenes tem o lema do oráculo aos habitantes do Peloponeso: "O coro agradece a Bromios por todas as colheitas da estação". (Nota de Nietzsche.)

32. Na Biblioteca Particular de Nietzsche encontra-se uma edição da *Erdbeschreibung* [literalmente, "descrição da terra", ou seja, "geografia"], de Estrabão, "traduzida e esclarecida em notas por A. Forbiger", em 8 volumes, e publicada em Stuttgart

entre 1856 e 1862.

33. Essa imagem do "dionisíaco bárbaro" ou "oriental" aparece aqui pela primeira vez na obra de Nietzsche. A referência às *Bacantes* está em consonância com o estudo que ele fazia, na mesma época, da tragédia de Eurípides, nas suas atividades docentes no Pädagogium.

34. Nietzsche retoma o começo da longa fala do Mensageiro nas *Bacantes*, v.677-774. Na sua Biblioteca Particular são conservadas três edições de obras de Eurípides: a *Hécuba*, na tradução de F. Tiro (Leipzig, Reclam, s/d); as *Tragodiae*, na edição de Augusti Nauckii, em dois volumes (Leipzig, Teubner, 1860 e 1866); e as *Tragoediae sex* (Oxford, 1848).

35. A idéia de que a poesia lírica é o fundamento da tragédia já está em Wagner (cf. *Oper und Drama*, Stuttgart, Reclam, 1994, p.208).

36. Desde Goethe, pelo menos, introduz-se na cultura alemã uma diferença entre, de um lado, *Teufel* (diabo) e *teuflich* (diabólico), para designar o antagonista de Deus no cristianismo, e, de outro, *Daimon* (o "*daimon*" grego, como o de Sócrates) e *dämonisch* (demoníaco, relativo aos poderes e/ou manifestações do "*daimon*"). Para evitar qualquer confusão entre "as forças da natureza do imaginário antigo e a demonologia cristã", Kathrin H. Rosenfield, por exemplo, prefere traduzir *dämonisch* por *daimônico* (cf. *Antígona: de Sófocles a Hölderlin. Por uma filosofia "trágica" da literatura*, Porto Alegre, L&PM, 2000, p.226, n.309).

37. Mistura dos cultos: as virgens délficas dançam as rodas primaveris em honra a Dioniso e Apolo. Aqui, ambos trocam de nome: Apolo, Baco, Dioniso Peã. Na Ática (segundo Estrabão), os habitantes de Phlia adoravam Apolo Dyonisodotos, o Dioniso de Eleutéria como filho de Apolo. Belíssima expressão nas palavras "Apolo restabeleceu, novamente, o Dioniso esquartejado". (Nota de Nietzsche.)

38. Aristófanes elogia nos poetas de ditirambos dionisíacos arcaicos, nas *Nuvens* v.967, 985, e nas *Aves*, v.917, a simplicidade arcaica: suas canções foram aprendidas nas escolas de educação antigas (Kekeides Lamprocles: a respeito, também Pratinas, que já lamentava as inovações: a flauta suplantava o canto, e dançarinos e flautistas contratados dominavam o palco). Este renovador é Lasos. Ele parece ter introduzido diálogos e confrontos entre coreutas e os dirigentes do coro: música de flauta com muitos tons. Até a mais nova escola Ática do ditirambo como o epinício [hino triunfal] de Píndaro: o poeta falando em seu próprio nome. [O ditirambo] tornou-se muito narrativo, principalmente o material heróico, daí Platão julgar o antigo ditirambo como "gênero narrativo". Um epigrama de Simônides descreve esse caráter geral (edição Bergk, 150): "Freqüentemente, as *estações do ano* dionisíacas eram festejadas com ditirambos, pelos coros das corporações e seguidos por homens maduros, com os cabelos encaracolados, coroados de hera, laços e pétalas de rosa". O ditirambo antigo era em estrofes, o novo, a partir dele, não se tornou dramático (Filóxeno, Timóteo, Telestes); infinita ampliação do ritmo e da música. Não se deve dar razão aos poetas cômicos, que lamentam que o mundo tenha se tornado ruim. Assim sendo, acontece ainda um *posterior* nascimento do drama, tão indestrutível é o ditirambo (*Ciclopes* de Filóxeno). O ditirambo tem o caráter inteiro de um drama musical: todos os diálogos e monólogos são cantados. (Nota de Nietzsche.)

[Lamprocles (séc. V a.C.): músico, autor de ditirambos, teria ensinado música e dança ao jovem Sófocles. De sua obra conhecemos apenas dois fragmentos; Pratinas: um dos primeiros poetas trágicos de Atenas, inventor dos dramas satíricos como uma espécie de divertimento distinto da tragédia; Lasos (séc. VI a.C): poeta lírico, compôs o primeiro tratado de música e, segundo alguns, fazia parte dos "Sete Sábios"; Simônides (c.556-469 a.C): poeta lírico grego, natural da ilha de Ceos, onde ensinou poesia e música e compôs peãs em honra a Apolo; Filóxeno de Citera (436-380 a.C) e Timóteo de Mileto (450 -360 a.C.): exímios flautistas, "virtuoses"; Telestes: autor de ditirambos.]

39. Essa referência à transformação das manifestações populares em teatro de corte, na Europa, já se encontra esboçada no Frag. Póst. 1[81], do outono de 1869, que tem como título exatamente "Importância do teatro *popular*" (KSA, 7, p.36). A idéia do *Volksgeist*, de uma "alma popular criadora", é um tema fundamental do romantismo alemão.

40. Em alemão *Fastnachtspiel*: "farsa popular alemã", de caráter inteiramente profano, semelhante ao teatro de revista, radicada sobretudo em Nuremberg, mas difundida por toda a Alemanha, pela Suíça alemã e pela Escandinávia. Encenada principalmente durante o carnaval (*Fastnacht* é a terça-feira gorda em alemão), dirigia-se a um público de artesãos e modestos burgueses. Sua origem estaria nos rituais pagãos de fertilidade, em torno do exorcismo de demônios que se acumulam durante o inverno. Por isso afogam-se ou queimam-se figuras que simbolizam o mal, por exemplo Judas (cf. Rosenfeld, op.cit., p.179). A crítica da perda das raízes populares do teatro é uma constante no pensamento de Nietzsche à época. No Frag. Póst. 1[1], outono de 1869, ele se refere às *Fastnachtspiele* como "a raiz natural do drama", que foi sepultada (KSA, 7, p.10).

41. Pisístrato é considerado o mais importante tirano de Atenas. Atribui-se a ele a criação das suntuosas "dionisíacas urbanas", em oposição às "rurais". Certo é que ele fortaleceu as ligações entre essas festas e o Estado. Num dos três primeiros anos da Olimpíada de 536/5-533/2, foi encenada pela primeira vez uma tragédia de Téspis, com apoio do Estado (cf. Albin Lesky, op.cit., p.76 e 84).

42. Nietzsche se refere aqui ao episódio relatado por Plutarco (em *Sólon*, cap. 29), segundo o qual o velho Sólon manifestou-se

contrário à tragédia incipiente, por considerá-la um espetáculo dedicado à dissimulação (cf. Albin Lesky, op.cit., p.84), antecipando, com isso, a crítica platônica. Na Biblioteca Particular de Nietzsche encontra-se uma edição das *Obras* de Plutarco, em 15 volumes, traduzida por Klaiber, Fuchs, Bähr, Reichardt, Kampe e Schnitzer, publicada em Stuttgart, entre 1827 e 1861. Do mesmo modo, encontra-se uma separata do artigo "Sólon", de Ernst v. Leutsch, publicado no vol. XXXI do *Jahresbericht aus Philologus*, em 1871, o que atesta o interesse de Nietzsche por essa figura importante na história da Grécia. Sobre o papel de Sólon na construção da democracia ateniense, cf. Newton Bignotto, *O tirano e a cidade* (São Paulo, Discurso Editorial, 1998), onde também se encontra uma vasta bibliografia sobre a questão da tirania e uma análise extremamente interessante acerca do "tirano trágico".

43. Cf. Frag. Póst. 1[104], outono de 1869, KSA, 7, p.40.

44. Cf. A.W. Schlegel, "9. Vorlesung", in *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Kritische Schriften*, organizado por E. Lohner (Stuttgart, W. Kohlhammer, 1963, vol. 6, p.43). Nietzsche já havia se referido a essa mesma passagem no Frag. Póst. 1[95], outono de 1869, KSA, 7, p.39.

45. Em alemão *Fünfkämpfertugend*: literalmente "virtudes do atleta do pentatlo", que reunia cinco diferentes modalidades de atletismo nas Olimpíadas.

46. Aristóteles, *Poética*, 1452 b 18.

47. É de August Schlegel esta formulação do coro como "espectador ideal". Cf. "5. Vorlesung", in *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. *Kritische Schriften*, op.cit., vol. 5, p.70.

48. Aristóteles, *Poética*, 1450 b 17.

49. Novamente, trata-se de uma referência a August Schlegel: "*Ebenso ist das Basrelief grenzenlos, es lässt sich vor- und rückwärst fortsetzen*" (cf. Schlegel, op.cit., vol. 5, p.70), frase que Nietzsche transcreve quase que literalmente. Cf. também Frag. Póst. 1[105], outono de 1869, KSA, 7, p.40.

50. Valor da unidade. A tetralogia como unidade (apenas para compreender a partir da perspectiva metafísica da unidade da idéia: a linhagem, o povo, por exemplo, é um particular). (Nota de Nietzsche.)

51. Discípulo de Téspis, Frínico venceu o concurso de tragédias pela primeira vez entre 511 e 508, e durante o século V teve boa reputação no teatro ático. Entre suas peças mais importantes, encontram-se *As danaides*, *Alceste*, *A queda de Mileto*, *As fenícias* e *Os persas* (tema também retomado por Ésquilo). Frínico introduziu temas históricos nas tragédias (cf. Albin Lesky, op.cit., p.87-8).

52. Joahan Gustav Droysen (1808-1884), importante historiador, escreveu entre outras, uma obra em dois volumes sobre Ésquilo (1832), outra em três volumes sobre Aristófanes (1835-1837) e uma *História do helenismo*, em três volumes (1836-1843).

53. Nietzsche refere-se aqui justamente às *Fenícias*, de Frínico, que conta a história da batalha naval de Salamina e a comoção que a derrota provocou na capital dos persas. Seu nome é devido ao fato de que o coro é constituído pelas mulheres fenícias da corte dos persas.

54. Aristóteles, *Poética*, 1449 a 16.

55. Esta questão realmente nos interessa. (Nota de Nietzsche.)

56. "Üeber den Gebrauch des Chors in der Tragödie", in *Schillers Werke. National Ausgabe*, organizada por Siegfried Seidel (Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1980, vol. 2, p.15) [Eds. bras.: "Acerca do uso do coro na tragédia", in *Teoria da tragédia*, introd. e notas Anatol Rosenfeld, trad. port. Flávio Meurer, São Paulo, E.P.U, 2ª ed. 1992, p.81-2; e "Sobre o uso do coro na tragédia", trad. Márcio Suzuki, publicada como "Apêndice" a Friedrich Schiller, *A noiva de Messina*, trad. Antonio Gonçalves Dias e notas Manuel Bandeira, São Paulo, Cosac & Naify, 2004]. Na Biblioteca Particular de Nietzsche encontra-se a seguinte edição de Schiller: *Sämtliche Werke*, 10 vols. (Stuttgart/Tübingen, Cotta, 1844). Sempre que necessário, utilizo a tradução de Márcio Suzuki.

57. A partir daqui, Nietzsche transcreve quase que literalmente passagens do "Prefácio" à *Noiva de Messina*, onde Schiller justifica a sua reintrodução do coro nessa peça.

58. Em alemão, "*Wir sollen uns nicht mit dem Stoff vermengen*". A edição francesa prefere traduzir *vermengen* por "identificar", o que torna mais próximo do leitor de hoje o sentido e a intenção de Nietzsche, quais sejam, criticar os efeitos "identificatórios" do teatro. Entretanto, preferimos nos manter próximos da letra e do espírito do texto de Schiller, tal como o faz a tradução brasileira que utilizamos.

59. Trata-se do escritor e poeta berlinense Ludwig Tieck (1773-1853), autor, dentre outros, do famoso "Der blonde Eckbert".

60. "Os coturnos, isto é, calçados com solados altos, talvez tenham sido usados somente a partir do século I a.C. Antes disso, apenas em caracterizações especiais como a de Dioniso querendo ter a estatura de Heracles nas *Rãs*" (cf. Daisi Malhadas, *Tragédia grega. O mito em cena*, Cotia, Ateliê Editorial, 2003, p.90).

61. Em alemão "… *indem wir nicht mit dem Stoff verschmelzen*". Aqui é *verschmelzen*, "fundir", "amalgamar", que também é traduzido como "identificar" na edição francesa.

62. Carta a Humboldt, escrita em Weimar, a 17 de fevereiro de 1803, exatos 18 dias depois, como o próprio Schiller afirma na mesma carta, do término da redação da peça, que segundo ele é sua "primeira tentativa de escrever uma tragédia em sentido estrito", isto é, no sentido "grego". Cf. *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 32: *Schillers Briefe 1º jan 1803 - 9 mai 1805*. Organizado por Axel Gelaus (Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1984, p.11).

63. Em alemão, "… *die Verschmelzung mit dem Stoff* …". Cf. nota 61.

64. Trata-se de trecho de uma carta a Goethe, escrita em Jena a 2 de outubro de 1797, onde Schiller afirma a importância do *Édipo rei* para a concepção de *A noiva de Messina*. Cf. *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 29: *Schillers Briefe 1º nov 1796 - 30 out 1798*. Organizado por Norbert Oellers e Frithjof Stock (Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1977, p.141).

65. Como sabemos, é em torno da celebração de uma vitória de Agatão num concurso de tragédias (em 416), que se desenrola o *Banquete* de Platão. Segundo Aristóteles (*Poética*, 1451 b), em sua tragédia *Anteu* (ou *Anto*), Agatão, que foi contemporâneo de Eurípides, embora não tenha deixado de lado completamente o campo dos mitos, introduziu na tragédia elementos "inventados", isto é, puramente ficcionais.

66. Na época de Luís XIV, era notório considerar que a história francesa era assunto inútil para tragédias. Procurava-se por toda parte na história universal assuntos desconhecidos, mesmo entre os turcos. (Nota de Nietzsche.)

67. Friedrich Gottlob Welcker (1784-1868), filólogo clássico, escreveu *Abhandlung über das Satyrspiel*, *Archilochos*, *Die Aeschyleische Trilogie Prometheus*, *Griechische Götterlehre*, *Griechische Tragödien*, *Theognidis reliquiae* e *Über den Linos*, entre outros, que foram bastante utilizados por Nietzsche na época da redação do *Nascimento da tragédia*. Além disso, Nietzsche recorreu a Welcker durante a polêmica com Willamowitz-Möllendorf a propósito do *Nascimento da tragédia* (cf. carta a Erwin Rohde, 16 de julho de 1872, escrita da Basiléia, KSB, 4, p.23).

68. Vicenzo Galilei (1520?-1591), pai de Galileo Galilei, era compositor, cantor, alaudista, violinista e também teórico musical. Publicou em 1581 o *Diálogo della musica antiga et della moderna*, onde se contrapunha à polifonia medieval e à nobreza da música antiga. Fez parte da Camerata Fiorentina, onde surgiu o melodrama, e defendeu com firmeza o estilo recitativo.

69. Como Vicenzo Galilei, Jacopo Corsi (1561-1604) foi membro da Camerata Fiorentina. Ele a abriga no seu palácio a partir de 1592, depois que o conde Giovanni Bardi (1534-1612), que a alojava, se muda para Roma. Ao círculo de eruditos que se reunia na casa de Corsi pertencia também o compositor Jacopo Peri (1561-1633), que Nietzsche citará logo a seguir em seu texto, e o poeta Ottavio Rinuccini (1563-1621). Corsi, Peri e Rinuccini passaram à história da música como os responsáveis pelo projeto da primeira ópera da história, a *Favola de Dafne*, que com o título mais sucinto de *Dafne* foi apresentada pela primeira vez em 1597, no palácio de Corsi, durante o carnaval. Segundo Jeanne Suhamy, "os membros da Camerata Fiorentina queriam reunir todas as artes (poesia, pintura, música, dança…) num espetáculo de 'teatro total'. Sonhavam restaurar a declamação lírica da tragédia grega antiga." (cf. *Guia da ópera*, Porto Alegre, LP&M Pocket, 1997, p.9-10).

70. Claudio Monteverdi (1567-1643) é considerado o fundador de uma nova era musical, a da ópera moderna, por ter realizado a ruptura mencionada por Nietzsche. Entretanto, esta primeira ópera, *Orfeu*, que estreou em 1607 na corte de Mântua, é descendente direta da *Eurídice*, de Jacopo Peri, mencionada por Nietzsche um pouco antes. O duque de Mântua havia assistido a uma encenação de *Eurídice* em 1600, por ocasião do casamento de Maria de Médici com o rei da França Henrique IV, no Palácio Pitti, em Florença.

71. Christoph Willibald Gluck (1741-1787) é considerado o reformador da ópera no século XVIII, e seu objetivo era recuperar a naturalidade e a "verdade das paixões". Propunha colocar a música a serviço do drama, tal como, posteriormente, Richard Wagner vai reivindicar. Em Viena compôs *Orfeu e Eurídice* (1762), *Alceste* (1767), *Páris e Helena* (1770). Em Paris, onde conheceu fama e sucesso, *Ifigênia em Áulis* (1774), *Armide* (1777) e *Ifigênia em Táuris* (1779).

72. Licurgo (396-323 a.C.), político e orador ateniense, discípulo de Platão e Isócrates, inimigo da Macedônia. Aliado de Demóstenes e Cálias, dirigiu a administração financeira de Atenas e atacou com enérgicos discursos a corrupção que imperava na cidade. Mandou erigir três estátuas em homenagem aos três poetas trágicos mais importantes: Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

73. Referência à célebre comédia de Aristófanes. Dioniso, disfarçado, desce ao Hades para trazer Eurípides de volta, uma vez que já não havia mais "poetas trágicos" de excelência durante a celebração das Dionisíacas. Assim, maliciosamente, Aristófanes introduz uma disputa entre Ésquilo e Eurípides, para saber quem é o melhor. Ao final, a vitória cabe a Ésquilo, o preferido de Aristófanes.

74. "*Tragoedias primum in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus; propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere suntque eo modo multi coronati*." Trata-se de um trecho das "Institutio Oratoria" de Quintiliano,

Livro X, Cap. 1, 66.

75. Expoente da "Nova Comédia". De suas peças conhecem-se fragmentos, como *A arbitragem* e uma única peça integral, *O misantropo* (cf. a respeito Junito de Souza Brandão. *Teatro grego. Tragédia e comédia* , Petrópolis, Vozes, 9ª ed, 2002, cap. 6).

76. Lembremos que a Biblioteca de Alexandria continha o maior arquivo de manuscritos da Antigüidade.

77. Suidas: lexicógrafo grego que viveu no século X e redigiu um dicionário alfabético da língua e dos fatos, reunindo sem crítica um conjunto de detalhes emprestados aos léxicos precedentes, aos comentadores e gramáticos. Malgrado seus erros, é considerado um documento precioso pela abundância de suas informações, em particular para as biografias e a história literária.

78. Nietzsche retoma esse aspecto da vida de Sófocles, qual seja, o de que ele abandonou a carreira de ator porque tinha a voz fraca, para justificar, pelo menos em parte, as modificações que Sófocles introduziu na forma da tragédia. (Cf. a respeito, Albin Lesky, op.cit., p.144.)

79. Nietzsche refere-se aqui ao trabalho de Sófocles como ator, em peças de sua autoria, da sua fase inicial, que não chegaram até nós. Segundo Albin Lesky (op.cit., p.143-4), em *Tâmiras*, a tragédia do trácio que desafia as Musas a uma competição e é por elas cegado, como castigo, Sófocles tocou lira; já em *Plyntriai*, também chamada de *Nausícaa*, fez o papel dessa famosa personagem do canto VI da Odisséia, filha do rei dos feácios, que brinca de "jogo da bola" com suas servas, na praia, antes de encontrar Ulisses: "Quando se acharam, porém, satisfeitas, Nausícaa e suas servas/ de si lançaram os véus, entregando-se ao jogo da bola/ Guia Nausícaa, de braços bonitos, as outras na dança" (Homero, *Odisséia*, canto VI, trad. Carlos Alberto Nunes, São Paulo, Ediouro, 2ª ed. 2001, p.116). Nietzsche aventa a hipótese de *Nausícaa* ter sido um "drama satírico", lembrando que estes compunham a "tetralogia" que cada autor deveria apresentar no festival de tragédias.

80. Nietzsche alude aqui à pouca consideração por Ésquilo, se compararmos a sua presença e importância às de Sófocles e Eurípides nas análises de Lessing. No *Laocoonte*, por exemplo, desde o primeiro capítulo percebe-se de imediato a importância do *Filoctetes*, de Sófocles (cf. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. introd., trad. e notas Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras, 1998). Na *Dramaturgia de Hamburgo*, o nome de Ésquilo é citado uma única vez e apenas duas de suas peças são mencionadas, *Os persas* (duas vezes) e *As eumênides* (uma vez). Enquanto isso, Sófocles é citado cinco vezes, mesmo número de referências às suas peças. Mas é Eurípides o mais citado: 17 vezes. Assim como suas peças, 12 vezes (cf. "Registro de peças" e "Registro de autores", *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart, Reclam, 1999). Além disso, Lessing escreveu um longo ensaio sobre Sófocles, cujas idéias Nietzsche retoma nesta passagem.

81. Nas *Fenícias*, Eurípides reinterpreta a história de Édipo, desta vez colocando Jocasta, mãe e mulher, como protagonista, numa espécie de leitura "feminina". Através de Jocasta, conhecemos o destino de Édipo, inteiramente diferente daquele que nos é apresentado por Sófocles no *Édipo em Colono*: "Ainda vive no palácio o triste Édipo./ Embora deva a seu destino o infortúnio,/ ele amaldiçoou impiamente os filhos,/ fazendo votos para que ambos disputassem/ este palácio num duelo com espadas." (Eurípides, *As fenícias*, trad., introd. e notas de Mario da Gama Kury, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993, v.105-9). O título é uma referência ao coro, composto pelas fenícias, as mesmas que já haviam sido objeto de uma tragédia de Frínico.

82. Nietzsche refere-se ao fato de que Sófocles, após a morte de Eurípides, "na costumeira apresentação dos coreutas e atores que se fazia antes das grandes Dionisíacas, fê-los aparecer sem as coroas, e ele próprio, no limiar da morte, vestiu trajes de luto". (Cf. Albin Lesky, op.cit., p.189.)

83. Aristóteles, *Poética*, 1453 a 28-29.

84. Nietzsche refere-se aqui à 49ª parte da *Dramaturgia de Hamburgo*, onde Lessing afirma que a "perfeição" (*Vollkommenkeit*) das peças de Eurípides não ficaria prejudicada se os Prólogos fossem suprimidos, defendendo Eurípides do "escândalo" (*Ärgernis*) que a existência dos Prólogos ainda provocava à época. (cf. G.E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart, Reclam, 1999, 49ª parte, p.252).

85. Horácio, *Arte poética*, p.191. Falta à citação de Nietzsche uma palavra: "*Nec deus intersit, nisi dignus vindice inciderit*", ou seja, "nem intervenha um deus, salvo se ocorrer um enredo que valha tal vingador" (cf. Aristóteles, Horácio, Longino, *A poética clássica*, trad. Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, 1990, p.60).

86. Em alemão, "*Ein Kunstvolk, die Abderiten befiel ein Delirium nach der Andromeda*". Literalmente, "os abderitas deliravam por Andrômeda".

87. Nietzsche refere-se à oitava *Vorlesung* de Schlegel, onde é feita a crítica a Eurípides, atribuindo-lhe o declínio da tragédia antiga (op.cit., p.101-2). Ou seja, com Schlegel, o que Nietzsche chamou de "culto a Eurípides" ganhou sua primeira grande formulação crítica. Ainda nessa preleção, Schlegel também fala da preferência dos poetas da Nova Comédia por Eurípides, citando explicitamente Menandro e Filemon (op.cit., p.109).

Copyright desta edição © 2006:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua Marquês de São Vicente 99 – 1º
22451-041 Rio de Janeiro, RJ
tel (21) 2529-4750 / fax (21) 2529-4787
editora@zahar.com.br
www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Composição: Victoria Rabello
Capa: Miriam Lerner
Ilustração da capa: *Édipo e a Esfinge*, Jean-Auguste Dominique Ingres, 1808

Edição digital: junho 2012

ISBN: 978-85-378-0685-2

Arquivo ePub produzido pela **Simplíssimo Livros**
